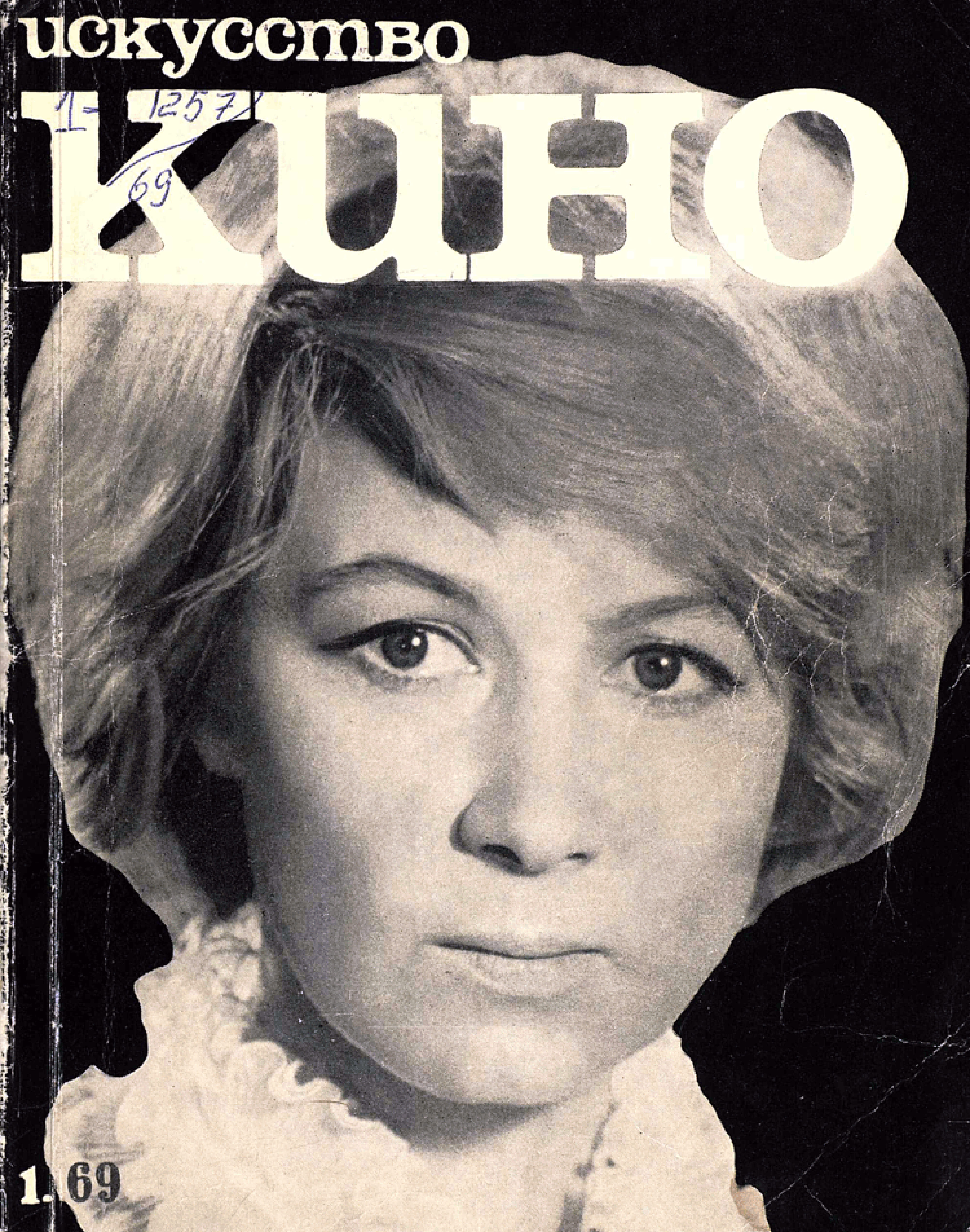

искусство
КИНО
1. 69



И. Скобцева в роли Лидии Сергеевны в фильме «Зигзаг удачи»

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

**Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР**

Журнал основан в 1931 году

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина

Вопросы теории

ВГИК—учеба и творчество

Новые фильмы

На киностудиях страны

Среди актеров

Рассказы кинематографистов

К 70-летию Льва Кулешова

За рубежом

Сценарий

Обложка **А. А. Семенова**

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

На 1-й и 4-й страницах обложки — актриса Алла Демидова (беседу с ней читайте на стр. 75—82). *Фото Г. Тер-Ованесова*

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72
А12330. Подписано к печати 20/XII 1968 г.
Формат бумаги 70×90 1/16. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 34 650 экз. Заказ 2916
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

«Идти ленинским курсом, бороться за выполнение заветов Ленина — это значит:

— делать все необходимое для построения коммунизма, самоотверженным трудом умножать материальные и духовные богатства социалистической Отчизны;

— ...оберегать чистоту марксистско-ленинской теории, творчески обогащать ее в соответствии с конкретно-историческими условиями общественного развития, вести принципиальную, непримиримую борьбу против любых проявлений буржуазной идеологии».

Из Постановления Центрального Комитета КПСС «О подготовке к 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина»



Посвящено ленинской теме

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



В середине октября 1968 года в Москве работал объединенный пленум всесоюзных комиссий документальной и научно-популярной кинематографии Союза кинематографистов СССР, посвященный подготовке к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

«Обеспечить создание художественных и документальных фильмов, посвященных В. И. Ленину, и фильмов, отображающих торжество марксизма-ленинизма, широкий показ лучших художественных, документальных и научно-популярных фильмов о В. И. Ленине»,— говорится в Постановлении ЦК КПСС «О подготовке к 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина».

Открывая пленум, режиссер Р. Кармен напомнил его участникам эту основную задачу, поставленную партией перед кинематографистами.

С докладом на тему «Научно-документальная Киноленининана (идейные и художественные проблемы)» выступил писатель Б. Яковлев. Производству научных и документальных фильмов к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина посвятила свой доклад главный редактор научно-популярных фильмов Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР М. Шмарова.

Двухдневные прения по докладам показали высокую заинтересованность участников пленума важнейшими проблемами, связанными с подготовкой кинематографистов к ленинскому юбилею.

Мы публикуем статью М. Шмаровой, написанную по материалам ее доклада на пленуме.

Подробный отчет о пленуме будет опубликован в следующем номере «Искусства кино».

Наша основная задача

С именем В. И. Ленина неразрывно связана вся современная история, самые выдающиеся свершения XX столетия. Ленинские идеи оказывали и продолжают оказывать глубочайшее воздействие на весь ход мирового развития.

Постановление Центрального Комитета КПСС «О подготовке к 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина» не застало врасплох работников научно-популярной и документальной кинематографии страны. Еще в 1964 году было принято решение о создании специального цикла фильмов «Лениниана», отображающего жизнь и деятельность великого вождя мирового пролетариата. «Лениниана» — научно-документальная кинобиография Ленина, представляющая собой серию фильмов, которые должны показать наиболее важные этапы жизни и деятельности Владимира Ильича и рассказать о выдающейся его роли как основателя Коммунистической партии и Советского государства. В создании фильмов принимают участие крупнейшие киностудии страны. «Лениниана» первоначально была задумана из 17 короткометражных фильмов. Однако в процессе реализации плана выявились существенные трудности, связанные, прежде всего, с крайне ограниченным фондом фильмотечных материалов.

Это вызвало необходимость корректировки плана «Ленинианы», который в окончательном виде включает 14 названий. В каждом разделе этого плана, разработанного Институтом марксизма-ленинизма при ЦК КПСС совместно с Комитетом кинематографии при Совете Министров СССР, стояла задача — показать деятельность В. И. Ленина как неустанную и напряженную борьбу во имя осуществления главной цели его жизни — революционного преобразования общества на научной базе марксизма.

С самого начала работы речь шла о создании не иллюстративно-информационных фильмов по биографии В. И. Ленина, а кинопроизведений эмоциональных, в которых образ Ленина как мыслителя, вождя, человека вырастал от фильма к фильму.

На сегодняшний день закончено производство 11 фильмов: на ЦСДФ — «На штурм царского самодержавия» (автор сценария С. Зенин, режиссер И. Гелейн), «Через горы времени» (автор сценария А. Новогрудский, режиссер С. Бубрик), «В годы испытаний» (авторы сценария Г. Голиков, Э. Марьямов, режиссер С. Пумпянская), «Союз равноправных» (автор сценария Э. Марьямов, режиссер С.Пумпянская); на «Центрнаучфильме»— «Знамя партии», «Ленин. Последние страницы» (сценарий Г. Фрадкина, режиссер Ф. Тяпкин), «Время больших испытаний» (сценарий А. Шубинского, режиссер В. Моргенштерн); на «Леннаучфильме»— «Владимир Ульянов» (сценарий Л. Горина, режиссер Б. Волкович), «Петербургские годы» (сценарий В. Самойлова, режиссер С. Бартенев), «Во главе государства Советов» (автор-режиссер Н. Левицкий); на «Ленкинохронике» — «Канун Октября» (авторы сценария М. Блейман, Н. Коварский, режиссер Ю. Торгаев).

Предстоит работа над фильмами «Перед грозой», «Петроградская весна 1917 года» и завершающим серию полнометражным фильмом «Ленин и эпоха». Все три фильма готовит студия «Центрнаучфильм». Время выпуска—1969 год. Б. Яковлев и Н. Тучина уже закончили сценарий «Петроградская весна 1917 года», режиссер В. Моргенштерн приступил к съемкам. Киносценарист А. Шубинский завершает работу над сценарием «Перед грозой». И, наконец, сценарист Г. Фрадкин ведет сбор материала по теме «Ленин и эпоха».

И ранее кинематографисты создавали творчески интересные фильмы, связанные с биографией В. И. Ленина. Однако их создание не было систематизировано. Естественно, что такое положение создавало известные затруднения в использовании историко-революционных фильмов при изучении марксизма-ленинизма, поскольку отдельные этапы партийного строительства оставались вне поля зрения кинематографистов. Теперь сеть партпросвещения получит дополнительный материал, он может быть использован в кинолекториях, в «Ленинских чтениях» и других формах политической пропаганды.

Как известно, серией «Лениниана» не исчерпывается работа над ленинской темой в документальной и научно-популярной кинематографии в 1969—1970 годах.Она развивается в ряде фильмов историко-революционной тематики, в которых найдут отражение не только отдельные страницы биографии В. И. Ленина, но будет показана его разнообразная творческая деятельность, забота о подготовке и воспитании партийных кадров.

Интересен по замыслу фильм «Страница сто» («Леннаучфильм», режиссеры Г. Бруссе и М. Клигман). Авторы поста-

вили перед собой задачу — раскрыть средствами кино основные идеи материалистической диалектики, исходя из того концентрированного изложения элементов диалектики, которое дано В. И. Лениным на сотой странице его «Философских тетрадей».

На этой же студии режиссер Н. Левицкий работает над фильмом «Ленин. Мысли об искусстве». В статьях, беседах с друзьями, деятелями культуры В. И. Ленин неоднократно высказывал убеждение, что для пролетарского дела необходимо искусство большое, настоящее, понятное массам и любимое ими. Это будет первая серьезная попытка донести с экрана мысли Ильича об искусстве.

Наконец, третья работа этой студии «Ленин и наука» (автор Э. Марьямов). Лента расскажет о взаимоотношениях В. И. Ленина с людьми науки и техники, об его активном участии в крупнейших научных и технических начинаниях. В фильме предполагается использовать документы, свидетельствующие о контактах В. И. Ленина с крупнейшими советскими учеными И. М. Губкиным, Г. О. Графтио, Л. Я. Карповым, Р. Э. Классоном, архитектором И. Жолтовским и другими. Имя Жолтовского, например, связано с Юго-Западным районом Москвы. В. И. Ленин еще в годы гражданской войны обсуждал с И. Жолтовским вопросы реконструкции Юго-Запада столицы. Мощнейшим современным механизированным разработкам торфа положила начало поддержанная Лениным идея инженера Классона. Фильм будет строиться не только на летописном материале. Картина расскажет и о том, как идеи Ленина живут и торжествуют в грандиозных достижениях современной советской науки.

Вот еще одна интересная творческая заявка, приведем ее с некоторыми сокращениями: «Наше время — время обострения идеологической борьбы. С открытым забралом или тайно, уповая на грандиозность лжи или сохраняя видимость объективности, апологеты буржуазии пытаются опровергнуть, извратить, перечеркнуть идеи ленинизма, нейтрализовать их воздействие на умы и сердца людей, особенно молодежи...

В этих условиях нам крайне необходимо существенно пересмотреть арсенал наших средств идеологического воспитания людей. И очень хочется, чтобы в этом обновленном арсенале был фильм, который бы прямо, как на поле брани, сталкивал на экране носителей двух идеологий — социализма и капитализма. Фильм, который наглядно и зрелищно показал бы закономерную, неминуемую победу ленинских идей, который сделал бы экран ареной острой и решительной интеллектуальной схватки. Борьбы идей. Причем, в силу яркой предметности кино как искусства, борьбы не абстрактных категорий, но идей овеществленных и очеловеченных. И главное, чтобы борьба эта, перипетии ее эмоционально захватили зал. Чтобы в нем не осталось равнодушных. Чтобы все были вовлечены в развертывающуюся «драму идей». Чтобы в накалившейся атмосфере схватки каждый зритель как бы получил свободу выбора и чтобы сам фильм исключал возможность ошибки в этом выборе. Чтобы диалектика развертывающейся борьбы неопровержимо доказывала правоту ленинизма, правоту коммунистической идеологии». Этот смелый творческий замысел принадлежит автору В. Кузнецову и студии «Киевнаучфильм». Полнометражная лента, которую они намереваются создать к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, так и называется «Спор ради жизни». Фильм

будет обращен не столько в прошлое, в историю, сколько в будущее.

Среди свидетельств современников о Владимире Ильиче Ленине совершенно особое и неповторимое место занимает все сказанное о нем Маяковским и Горьким. Первым кинематографическим приближением к теме «Маяковский о Ленине» была созданная на студии «Леннаучфильм» одночастевая лента «Разговор с товарищем Лениным» (автор сценария Ю. Прокушев, режиссер Б. Волкович). Ю. Прокушев предпринимает вторую попытку — экранизировать очерки Горького о Ленине. Вернее, воспользоваться материалом этих очерков, выразительным, динамическим, емким горьковским словом для раскрытия, как пишет в своей заявке автор, «диалектики души Ленина — человека».

«Пять фотографий» — это условное название полнометражного фильма, к осуществлению которого приступает режиссер Л. Кристи на Центральной студии документальных фильмов. Этот фильм будет продолжать исследование документов о старых большевиках, начатое в предыдущих работах Л. Кристи. Однако история — документ, старая фотография — в этой работе будут лишь поводом для раздумий художника над жизнью, в которой претворились сегодня идеи Ильича.

Известно, какое влияние на судьбу молодого Ленина оказывали его родные — мать, отец, братья, сестры. В фильмофонде уже есть фильмы «Александр Ульянов», «Младший брат» (о Дмитрии Ильиче Ульянове), «Ульяновы в Киеве»; заканчивается производством на Куйбышевской студии фильм «Илья Николаевич» (об отце Ленина), на «Ленкинохронике» в работе фильм «Мария Ульянова» (о сестре и соратнице Владимира Ильича); на студии «Центрнаучфильм» начата работа над сценарием о Н. К. Крупской.

Фильм «Защищает Владимир Ульянов» (автор И. Ольшанецкий, режиссер Л. Ашкенадзе, Свердловская киностудия) расскажет о том, как в городе Самаре на заре века 23-летний помощник присяжного поверенного Ульянов вел свои первые 18 судебных дел и за каждым — горе, голод, безотцовщина, за каждым — «свинцовые мерзости жизни» самодержавной России.

Ленинградскому ученому-историку Л. Корольчуку удалось расшифровать уникальные материалы — письма Ленина из тюрьмы предварительного заключения, где он находился в 1896 году. Эти материалы помогут авторам фильма «Письма из камеры № 193» (студия «Леннаучфильм») познакомить с обстановкой, в которой создавалось ядро будущей Коммунистической партии.

Уже стала широко известной картина «Один день из бессмертия», во время работы над которой кинематографистам студии «Леннаучфильм» удалось обнаружить новые киноматериалы и восстановить в кинодокументах один день из жизни Владимира Ильича — его последний приезд в Петроград 19 июля 1920 года. «День второй» — еще об одном дне — 27 октября 1917 года — втором дне существования Советского государства — должен рассказать фильм студии «Центрнаучфильм».

Наша страна — одна из самых многонациональных в мире. Еще на заре образования нашей партии В. И. Ленин разработал научные основы программы национальной политики. На наших студиях к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина создается серия фильмов, рассказывающая о деятельности В. И. Ленина и

его революционных соратников в братских союзных республиках. На Грузинской студии научно-популярных и хроникально-документальных фильмов готовится кинолента «Письмо Ленина» (режиссер Ш. Чагунава) — о письме В. И. Ленина от 14 апреля 1921 года коммунистам Азербайджана, Грузии, Дагестана и Горской республики. Письмо посвящено важнейшим политическим и хозяйственным проблемам Кавказа. Фильм расскажет о том, как осуществлялись и осуществляются ленинские планы: старые фотоснимки, кинокадры, документы помогут воспроизвести основные этапы борьбы за выполнение заветов Ленина.

На Рижской киностудии будет создан фильм «Мы шли с Ильичем» (авторы сценария В. Гаевский и Г. Курпниек, режиссер М. Шнейдеров). Этот фильм завершит собою трилогию, посвященную 100-летию со дня рождения В. И. Ленина и 50-летию установления Советской власти в Латвии. Трилогия ставит задачу показать борьбу латышского народа, деятельность Коммунистической партии Латвии, тесную связь латышских революционеров с российским пролетариатом и его вождем В. И. Лениным.

Две первые части трилогии охватили период до 1919 года — года установления Советской власти в Латвии.

В третьей части будет показана борьба Компартии Латвии в подполье, в условиях буржуазного строя и фашистской диктатуры. Завершаться она будет 1940 годом, когда в республике была восстановлена Советская власть и Латвия была принята в состав Советского Союза.

На студии «Казахфильм» будет создан очерк «Песня — история» («Первороссияне», автор А. Изотов, режиссер Г. Емельянов). Фильм расскажет о питерских рабочих — посланцах В. И. Ленина, создавших первые в Восточном Казахстане социалистические хозяйства на селе. Это фильм о революционной преемственности их начинания, об огромных изменениях, происшедших в сельском хозяйстве на Бухтарме за полвека.

На Украинской студии кинохроники будут выпущены фильмы: «Искра» на Украине» — об участии украинской революционной интеллигенции в создании и распространении «Искры» и пропаганде ленинизма на Украине; «Четыре семьи — четыре судьбы» — о судьбе украинских крестьян и их семей, упоминаемых в произведениях В. И. Ленина. Это должен быть фильм о воплощении в жизнь ленинской идеи перестройки села. Два фильма будут посвящены выдающимся деятелям Украины, верным соратникам Ленина — П. Постышеву и Н. Скрыпнику.

Студия «Азербайджанфильм» выпустит очерк «Бакинский филиал Музея В. И. Ленина». Задача очерка — подчеркнуть тесную связь великого Ленина с большевиками Азербайджана, с азербайджанским народом.

Студия «Беларусьфильм» планирует выпуск фильмов «Ленино» — о белорусском селе, которое вот уже 50 лет носит имя вождя, и «На родине Дзержинского» — о верном друге и соратнике Ленина Феликсе Эдмундовиче Дзержинском.

Студия «Туркменфильм» в своем очерке «Кара-Бугаз» расскажет о претворении в жизнь ленинских планов — о промышленном освоении минеральных богатств Кара-Бугаза.

Идеи ленинизма живут и торжествуют в грандиозных преобразованиях, свершенных советским народом под руководством ленинской партии.

Огромное значение имеет процесс социалистической перестройки тех районов нашей страны, которые царизм держал в нужде, темноте и отсталости. Страна политических ссыльных Сибирь, в представлении В. И. Ленина, должна была служить мощнейшим рычагом индустриального развития нашей Родины.

О преобразованиях в Сибири, на Дальнем Востоке и в других районах Российской Федерации будет рассказано во многих фильмах, создающихся на киностудиях РСФСР.

Назовем «Четыре буквы карандашом» (Восточно-Сибирская студия кинохроники). Фильм задуман как публицистический рассказ о людях Сибири 60-х годов. «Молодые города» (Свердловская киностудия). Молодые города — это Братск, Ангарск, Дивногорск, Солнечный... Сегодня их более сорока на Урале, в Сибири, в Средней Азии. С каждым годом этих городов становится все больше и больше. С каждым днем меняется облик огромных некогда неосвоенных просторов России.

«Мордовия сегодня», «Татария, год 70-й», «Это Чувашия» — вот фильмы, которые к юбилею готовит Казанская студия кинохроники.

«Кайчи поет о Ленине» — этот очерк Западно-Сибирской студии кинохроники расскажет о жизни некогда отсталых ойротских племен на Алтае. «Приглашаем в Калмыкию» (Нижне-Волжская студия), «Подарок В. И. Ленину» и «Земля Вайнахов» (о Чечено-Ингушетии) — ленты, которые будут сняты Северо-Кавказской студией кинохроники.

«Сугубо энергично» — эти две строчки из известной ленинской рекомендации об использовании богатств Курской магнитной аномалии и перспективах ее дальнейших разработок взяли названием к фильму кинематографисты Ростовской-на-Дону студии кинохроники.

В производстве на Дальневосточной студии кинохроники находится цветной широкоэкранный фильм «Расправить крылья» — о замечательных людях Дальнего Востока, преображающих облик громадного края и претворяющих свои мечты в реальные дела. Фильм должен привлечь молодежь красотой края, звать смелых и решительных на дальнейшее освоение богатейших земель.

В Постановлении Центрального Комитета КПСС «О подготовке к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина» сказано: «Ленин вошел в историю как признанный вождь мирового пролетариата, международного коммунистического движения...» Ленин высоко поднял знамя интернационализма, воспитывал коммунистов и всех трудящихся в духе международной солидарности. «Капитал,— писал Ленин,— есть сила международная. Чтобы ее победить, нужен международный союз рабочих, международное братство их».

И если рожденная Октябрем молодая Советская республика победила своих многочисленных врагов, выстояла в гражданской войне, если она окрепла и превратилась в могучий Союз Советских Социалистических Республик, если СССР победил фашизм в Великой Отечественной войне — то во всем этом сказалась и могучая сила рабочего братства, пролетарской солидарности. Без этой силы не мог бы победить социализм в странах, входящих сейчас в содружество свободных народов, в лагерь социализма. Обо всем этом — о революционной борьбе народов, о несгибаемости тех, кто всегда действует, как подобает коммунистам,— должен рассказать документальный фильм «Коммунисты», к соз-

данию которого приступает режиссер Р. Григорьев на Центральной студии документальных фильмов. Еще один фильм этой же серии посвящается «Людям доброй воли» — лауреатам Ленинской премии Мира (авторы сценария Г. Ершов, В. Менджарицкий, А. Зенякин, режиссер А. Зенякин, Центральная студия документальных фильмов).

В. И. Ленин — основатель Коммунистической партии Советского Союза, гениальный продолжатель революционного учения Карла Маркса. В полнометражном фильме «Черты великого образа» (автор сценария А. Косачев, режиссеры А. Косачев, А. Цинеман), который уже закончен производством на студии «Центрнаучфильм», дан портрет Карла Маркса, основоположника научного коммунизма, великого учителя и вождя международного пролетариата, гениального мыслителя, чьи идеи творчески развил и обогатил Владимир Ильич Ленин.

Кинематографическая «Лениниана» широка и многообразна. Уже сейчас мы имеем немало по-настоящему интересных, ярких и в подлинном смысле слова художественных произведений.

Но, конечно, у нас были и есть известные просчеты: порой нашим фильмам не хватает масштабности, художественно-публицистических обобщений, часто слабость сценария, недостатки драматургии снимают эмоциональность и напряженность развития действия, привнося излишнюю повествовательность, сводящую содержание в высшей степени драматического периода в жизни Советской страны и в жизни В. И. Ленина к информационному рассказу. Иногда, наоборот, поиски в области художественной формы приводят отдельных создателей картин к формальным изыскам, которые, никак не обогащая фильм, наносят ущерб его содержанию.

Бывает и так, что режиссерам и драматургам не хватает мастерства, умения использовать выразительные средства кино. Все это так.

Работа еще идет. Поддерживая все истинно талантливое, яркое, точное в идейном отношении, необходимо быть и строгим критиком, вовремя корректировать создаваемую серию картин.

Нам дороги киноленты о В. И. Ленине любого характера — от коротких зарисовок, биографических очерков до больших философских, проблемных лент, ибо только в совокупности, отражая различные грани жизни и деятельности этого великого человека, можно рассказать о нем.

Работа предстоит большая и сложная. Ленинская тема стала основным разделом творческих планов советских кинематографистов.

М. ШМАРОВА

На экранах Родины — к великой дате

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



Наш корреспондент обратился к начальнику Управления кинофикации и кинопроката Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР Ф. Ф. Белову с просьбой рассказать о том, как будет организовано кинообслуживание населения страны в связи с приближающимся 100-летием со дня рождения Владимира Ильича Ленина.

— В настоящее время,— рассказал тов. Белов,— разработана и уже осуществляется система различных мероприятий по обслуживанию кинозрителей. Пожалуй, прежде всего надо назвать тематические показы. В январе—апреле 1969 года будет проведен тематический показ под девизом «Долгую жизнь товарища Ленина надо писать и описывать заново» (В. Маяковский). Показ посвящен биографии вождя и включает художественные и документальные фильмы, рассказывающие о жизни и деятельности В. И. Ленина. В сентябре—декабре 1969 года по экранам страны пройдут фильмы, объединенные тематическим показом под девизом «Коммунисты» — о руководящей роли Коммунистической партии в деле построения коммунизма, о беззаветном служении этому делу бойцов ленинской гвардии, о соратниках Ленина — выдающихся деятелях Коммунистической партии и Советского государства. В январе — апреле 1970 года будут показаны лучшие произведения советского киноискусства, раскрывающие образ В. И. Ленина и его историческую роль, фильмы, в которых показано, как воплощаются ленинские заветы. Этот показ пройдет под девизом «Идеи Ленина живут и побеждают».

Перечислять в интервью предназначенные к показам картины невозможно: в списках больше ста пятидесяти художественных, документальных, научно-популярных картин выпуска разных лет, не считая новых фильмов, которые должны быть созданы на студиях страны и сданы в прокат в 1969—1970 годах.

Тематические показы будут проводиться на специальных сеансах в кинотеатрах, в Дворцах культуры, клубах, в школах. А также на площадках городов, на воскресных киноутренниках, в кинолекториях, в программах удлиненных сеансов и в сети партийного просвещения. Аннотированные списки фильмов рассылаются органам народного образования, отделениям общества «Знание», кабинетам политического просвещения, комсомольским и профсоюзным организациям.

Выделяются специальные кинопередвижки для организации выездных сеансов по заявкам предприятий, учреждений и учебных заведений, что даст возможность показывать фильмы ленинской тематики, иллюстрируя ими лекции, беседы, учебные занятия, а также демонстрировать их на торжественных собраниях и митингах.

Кроме того, на базе лучших действующих кинотеатров в республиканских, областных и крупных промышленных и сельскохозяйственных центрах создаются театры историко-революционного фильма под общим названием «Прометей». К работе в них привлекаются ветераны революции и войн, местные партийные работники, преподаватели истории, журналисты. Эти кинотеатры должны стать методическими центрами пропаганды историко-революционных фильмов.

В системе намеченных мероприятий учтены и интересы юных зрителей.

Во-первых, большая часть фильмов, предназначенных для тематических показов, адресована зрителям всех возрастов, в том числе — юным. Но кроме того, в 1969 году будут проведены неделя детского фильма под девизом «Внуки Ильича» и неделя молодежного фильма — «Умей жить и бороться по-ленински».

В канун великой даты будут открыты новые специализированные кинотеатры для детей, что, кстати сказать, является частью осуществления конкретного плана, значительно улучшающего обслуживание всего населения. По этому плану расширяется существующая в стране киносеть, должны быть приведены в образцовое состояние кинотеатры и киноустановки и тем самым обеспечена высокая культура обслуживания зрителей.

Многообразной будет реклама. Помимо тематических выставок, плакатов и фотощитков, подготовленных фабрикой «Рекламфильм», будут проводиться циклы передач по Всесоюзному радио и Центральному телевидению с подробной информацией, пресс-конференции с корреспондентами центральных газет и журналов. На ВДНХ в павильоне «Советская культура» будет подготовлена новая экспозиция раздела «Советское кино», посвященная 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Совместно с киностудией «Мосфильм» будут созданы рекламно-пропагандистские фильмы о лучших документальных и научно-популярных фильмах, посвященных В. И. Ленину, о наших современниках — бойцах ленинской гвардии, о новых кинокартинах, создаваемых к великому юбилею. На местные студии кинохроники возлагается обязанность отснять репортаж с мест проведения кинопремьер, торжественных открытий тематических показов, кинопраздников. Эта хроника будет использована в телевизионных программах «Время», «Кинопанорама» и в журналах кинопериодики.

Зритель заблаговременно получит необходимую информацию и сможет увидеть на экране лучшие произведения советского киноискусства — фильмы о Ленине и о ленинцах, картины, рисующие путь, пройденный страной, торжество идей ленинизма.

Интервью вел
Л. АРОНЯН

Критика... но какая?

В № 43 журнала «Огонек» за 1968 год была напечатана статья В. Разумного «Позиция... но какая?» — о журнале «Искусство кино». Тон и характер этой статьи, изобилующей грубыми окриками и голословными обвинениями, вызывают чувство недоумения.

«Искусство кино» есть за что критиковать — при серьезном критическом анализе в работе журнала можно обнаружить и недостатки и просчеты. Недавно редакционная коллегия приняла развернутое решение, направленное к тому, чтобы повысить идейно-теоретический уровень журнала. Нельзя упрекнуть редколлегию в невнимательном отношении к серьезной, принципиальной критике.

К сожалению, ничего общего с такой критикой не имеет статья В. Разумного, содержащая субъективные оценки ряда фильмов и путаные «теоретические» рассуждения (такие, например, как искусственное противопоставление принципов партийности и гражданственности, неточное определение основополагающих признаков социалистического реализма, в котором «основой основ» выдвигается исключительно сюжетность, и т. д.).

Некоторые утверждения В. Разумного вообще выходят далеко за пределы добросовестной принципиальной полемики.

Так, В. Разумный обвиняет журнал «Искусство кино» в «восхвалении всех фильмов, рисующих в черном свете советскую жизнь, советский народ».

Не удивительно, что такое обвинение, оскорбительное не только для редакции журнала, но и для всего творческого коллектива советских кинематографистов, В. Разумный не может подкрепить хотя бы одним конкретным примером, назвать если не «все», то хотя бы некоторые фильмы, какие, по его мнению, чернят советскую жизнь, советский народ и вдобавок будто бы восхваляются на страницах журнала.

Попутно В. Разумный бросает редакционной коллегии журнала, в которую входят видные деятели советского киноискусства, столь же нелепое и необоснованное обвинение в «неприязненном отношении к советской действительности» (?!)...

В поддержку статьи В. Разумного редакция журнала «Огонек» напечатала письмо Н. А. Крючкова, содержащее сумбурные обвинения, необоснованность которых очевидна для каждого, кто читает журнал «Искусство кино». Письмо Н. А. Крючкова доказывает одно: что он не читает наш журнал, равно как и журнал «Советский экран» и газету «Советское кино». Сожалеем об этом. Мнение Н. А. Крючкова, большого советского актера, о котором мы, кстати сказать, не раз писали, в другом случае было бы для нас очень важным.

Однако в обоих выступлениях журнала «Огонек» серьезная критика подменяется наклеиванием ярлычков и бранью.

Такие «полемические приемы» не могут быть терпимы в советской печати. Они не делают чести их авторам и не приносят пользы делу.

Вопросы теории

Встреча за «круглым столом»

Концепция личности в современном искусстве

Л. Погожева:

Тема, которую мы избрали для настоящего разговора в редакции,— «Концепция личности в современном искусстве»,— конечно, тема не новая, но всегда важная, а по некоторым наблюдениям сегодня важная особенно, в какой-то мере ее можно назвать ключевой.

В разработке этой проблемы уже было сказано много верного и существенного в ряде опубликованных трудов, но все же нельзя считать, что в решении ее произнесено «последнее слово». Полагаю, что есть возможность, да и необходимость еще и еще раз обменяться мнениями и выяснить современное состояние этой проблемы, поразмыслить об отношении между личностью и обществом, между личностью художника и избираемым им героем, разобраться в том, какие и почему именно такие типы героев возникают на мировом экране? Как показывается положительный герой — коммунист, носитель революционных идеалов — в советских фильмах на современную тему? Что представляют собой и какую философию несут герои буржуазного кино?

Современный буржуазный кинематограф, равно как и кинематограф социалистических стран, дает богатейшую пищу для размышлений, суждений, сопоставлений и обобщений...

Я не предполагаю, что наш разговор исчерпает тему. Сегодня он вообще только начнется и, возможно, продолжится на страницах журнала, и мы будем возвращаться к нему из номера в номер... И я надеюсь, что разговор будет не абстрактно-теоре-

тическим, а полезным для живой практики, в него включатся эстетики, философы, социологи, киноведы, литературоведы, творческие работники кино, и общими усилиями мы внесем свою долю в рассмотрение важнейшей в жизни современного искусства проблемы.

Е. Вейцман, кандидат философских наук (ВГИК):

Действительно, когда думаешь о теме, которую нам предложила редакция, то в первый момент испытываешь затруднение: о чем, собственно, говорить в первую очередь, ведь аспектов, граней в этой теме — множество.

Проблема личности — ведь это проблема психологическая, социологическая, эстетическая; вопрос о личности — это вопрос теории и практики коммунистического воспитания, это важнейший вопрос философии, которая призвана раскрыть сущность человека, его место в мире. Кроме того, это центральная проблема современного искусства, в котором она выступает как проблема «личностного» искусства, как проблема нового человека, нового героя.

То, что эти вопросы выдвигаются на первый план и в философии и в искусстве, то, что они приковывают к себе внимание теоретической и художественной мысли эпохи, наконец, то, что в современной идейной борьбе вокруг концепции личности сталкиваются различные направления, — все это не случайно и объясняется самим характером современной эпохи. В буржуазной философии эта эпоха осознается как кризисная (причем в это понятие включается и кризис самого человека и кризис знаний о нем). Марксистско-ленинская мысль объективно оценивает нашу эпоху как эпоху перехода от капитализма к социализму, как эпоху коммунистических преобразований и утверждения нового типа взаимоотношений между людьми в социалистическом обществе.

Известно, что коммунистическое строительство включает в себя как один из важнейших моментов формирование нового человека, формирование всесторонне развитой, целостной личности.

Таким образом, разные причины привлекают философов и художников буржуазного мира, с одной стороны, и мира социалистического, с другой, к проблеме личности. Поэтому-то мы имеем по сути разные, порою взаимоисключающие концепции личности: концепцию буржуазной философской антропологии и концепцию марксистской философии.

Если же мы говорим об искусстве, которое всегда есть известная «модель» личности, отражение процессов самой жизни человека в определенной среде, то, пожалуй, сегодня в создании этой «модели» огромную роль играют философские представления о человеке, то есть представления, продиктованные той или иной философией (например, фрейдизмом или экзистенциализмом — на Западе, марксистским учением о человеке — в социалистическом искусстве).

Мы назвали нашу тему «концепция личности». Мне кажется, что правильнее было бы говорить о «концепциях личности».

Признание человеческой личности центральной проблемой творчества еще не дает достаточно представления об идейной позиции художника.

В русле «личностного» искусства мы встречаем в буржуазном и в социалистическом мире художников разных, противостоящих как по идейной направленности, так и по стилевым признакам, по формальным приемам.

Но мы вправе при всем многообразии говорить о двух видах гуманизма, которые только и могут дать две концепции подхода к личности в искусстве. Думается поэтому, что, когда разговор заходит о том открытии «личности», «нового» человека, которое предлагает нам западный экран, мы не вправе немедленно объявлять прогрессивным произведение, если оно даже критически осмысливает буржуазную действительность. Однако несет в себе реакционную концепцию человека.

Все мы отлично знаем, что спор о человеке, о концепции личности отнюдь не отвлеченно теоретический спор. Он часто превращается в острополитические столкновения. Буржуазный и ревизионистский лагерь обвиняет коммунизм в «зажиме свободы личности», чуть ли не в антигуманизме.

В последнее время стали модны нападки на марксизм за его «сциентизм», то есть за то, что он якобы выступает в роли абстрактной, отвлеченной науки, оставляя в стороне «антропологические» проблемы. Стали модны чисто ревизионистские требования превратить марксизм в «антропологический гуманизм», который бы в свою очередь сделал проблему человека основой всякой философии и объявил бы «отчуждение» главным фактом существования в любом, в том числе и в социалистическом обществе.

Опять, в который уж раз, слышатся обвинения, будто марксизм оставляет в стороне «личную жизнь», сферу личностного существования, опять и опять извлекают давнишнюю фразу Сартра: марксизм-де занимается человечеством, но игнорирует отдельного человека.

Такие обвинения сегодня выглядят нелепыми, как нелепы обвинения и в адрес нашего, социалистического искусства, которому приписывается, что оно-де никогда не поднималось выше «голой» пропаганды и всегда представляло собою не проникновение во внутренний мир человека, а лишь иллюстрацию к экономическим и политическим процессам.

Все эти явления — свидетельства либо открытой ненависти, оголтелого антикоммунизма, либо невежества.

Обращаясь к самым истокам марксистской мысли, мы обнаруживаем, что проблема гуманизма была в центре размышлений Маркса. Это общеизвестно. Общеизвестно и то, что теория марксизма-ленинизма имеет своим содержанием научное обоснование общественного строя, обеспечивающего подлинный расцвет личности, что вместо абстрактных, бесплодных рассуждений о справедливости, о гуманизме или, наоборот, о неизбывных человеческих болезнях и трагедиях она обратилась к исследованию основ общественной жизни и человеческой деятельности.

Коммунизм обоснован научно, то есть экономически, но это не озна-

чает, что он не содержит в себе «личностного», нравственного и психологического аспектов. Кстати, Маркс отдавал себе отчет в той опасности, которая заключается в голом экономическом подходе при анализе индивидуальных человеческих действий. Для него человеческие личности в реальной жизни отнюдь не персонифицированные социальные категории, а индивидуальные живые люди.

Личная жизнь человека исключительно богата и разнообразна. При всей детерминированности общественной жизни жизнью коллектива она содержит в себе богатое, неповторимое эмоциональное содержание, то, что психологи называют «личностным смыслом», индивидуальные особенности, чувства, интимные переживания. Ведь социальные требования среды всегда переводятся, воплощаются в моральные установки личности.

Поэтому существует целая сфера специфического исследования личности. И если в какой-то мере лет двадцать назад были справедливы упреки в адрес философов-марксистов в том, что сфера эта недостаточно исследовалась, что из поля зрения выпадали вопросы взаимоотношения личности и так называемой «малой группы», соотношения общественных черт и индивидуальных особенностей, формирования индивида как личности и т. п., то сегодня картина представляется иной.

Многочисленные исследования затрагивают широкий круг проблем, начиная от изучения социально-психологической структуры личности, новых отношений между личностью и коллективом, исследования человека как нового типа работника в связи с научно-технической революцией, вплоть до попыток раскрытия творческого характера основ личности и т. д.

Достаточно вспомнить классическое марксистское исследование А. Леонтьева «Проблемы развития психики», труды грузинской школы психологов, разработавших под руководством Д. Узнадзе так называемую теорию установки. Вероятно, всем присутствующим хорошо известна новая, недавно изданная книга ленинградского философа и социолога И. Кона «Социология личности».

Думаю, кстати, что на ряд ее положений стоит сослаться в нашем сегодняшнем разговоре.

Так, мне представляется продуктивным при анализе художественного произведения опереться на понятие «социальной роли», используемое И. Коном с целью описания деятельности, определения социальной позиции героя, его места в конкретной социальной структуре.

Мы часто говорим, что новым важным качеством современного героя является не столько то, что он «формируется» средой и обстоятельствами, сколько то, что он деятельно, активно «творит» обстоятельства. Раздел работы И. Кона «Личность как субъект общественных отношений» имеет, как мне кажется, прямое отношение к нашим спорам о взаимоотношении героя и обстоятельств (вспомним хотя бы споры о Егоре Трубникове — герое «Председателя» Ю. Нагибина и А. Салтыкова или совсем еще свежие споры о Губанове из «Твоего современника» Е. Габриловича и

Ю. Райзмана). Действительно, в прошлые времена мы и в теории и в практике искусства больше акцентировали детерминацию художественного типа от общественного развития, от среды, от общественных институтов. При этом когда мы обращались к искусству Запада, то часто трактовали зависимость индивида от общества в терминах отчуждения, некоммуникабельности и т. п., то есть как враждебное противостояние, как фактор для личности отрицательный. Когда же обращались к нашему искусству, то рассматривали влияние общества на индивида как фактор целиком положительный.

Между тем, с точки зрения Маркса, речь идет не об однонаправленном (положительном или отрицательном) движении от общества к индивиду, а о сложной, многократно опосредованной, диалектически противоречивой связи между ними, связи, в которой личность сама выступает субъектом общественных отношений, то есть активно действует в истории, влияет на окружающие условия, преодолевает противоречия. Как известно, Маркс считал, что различие между «индивидом как личностью» и «случайным индивидом» — не просто логическое различие, а исторический факт. Чем сложнее общественная деятельность, чем многообразнее ее аспекты и функции, тем богаче и жизненный мир отдельной личности. Мне кажется, что указание на взаимосвязь творческой индивидуальности человека и широты его общественных связей весьма плодотворно для анализа того, что мы разумеем под «современным героем».

Или, скажем, раздел книги Кона «Юность ищет себя». В нем рассматривается проблема «выбора себя», осознание молодым человеком смысла жизни и т. д. Когда я читал этот раздел, то подумал о картине Е. Григорьева и М. Осепьяна «Три дня Виктора Чернышева». Ведь это как раз фильм о том, как молодой человек пытается разобраться в жизни и «найти себя». В фильме он еще «не находит себя», но ведь успех этого фильма, на мой взгляд, как раз в том и состоит, что его авторы исследуют, исследуют пристально, не обходя острых углов, причины того, почему молодой, симпатичный и в общем-то наш, в полном смысле слова наш парень еще не нашел себя. Действовали ли в этом случае все социальные механизмы формирования личности? Художники заставили нас обратить внимание на то, что мы подчас абстрактно называем «недостатками воспитания» и что на самом деле представляет собою весьма реальные механизмы связей человека в семье, в коллективе, где он трудится, в коллективе, в котором он проводит свободное время. Ведь характер этих связей часто не совпадает, и человек ощущает себя, свою «социальную роль» далеко не одинаково в семье или на улице, в цехе или во время работы в деревне. Воспитывающие группы (семья, коллектив, группа ровесников) передают нашему герою ряд ценностей и систем ценностей далеко не однозначных; его самооценка, его субъективное «я», созданное им самим, и его отраженное «я», то есть комплекс представлений о себе, созданный им по представлениям других (в тех же

группах), тоже далеки друг от друга. Эти внутренние противоречивые самооценки, на мой взгляд, довольно точно указаны авторами фильма, и, вероятно, именно в этой противоречивости корень того, что Виктор Чернышев еще «не нашел себя».

Не случайно этот фильм вызвал столь бурные споры в молодежных, особенно рабочих аудиториях, споры, которые вышли за рамки оценок фильма как художественного произведения и превратились в споры о жизни, о месте молодого советского человека в нашей повседневной действительности, об его ответственности и активности, то есть в споры о личности.

В связи с этим возникает вопрос, который, как мне кажется, может служить некоей отправной точкой или одной из отправных точек нашего разговора. Его можно сформулировать так: какое место занимает современный художник, особенно кинематографист, в исследовании личности, в исследовании социальных структур, связывающих личность с обществом и общество с личностью? Или иначе: какова роль искусства в обнаружении механизмов формирования личности прежде всего, поскольку речь идет о нашем обществе, формирования всесторонне развитой, богатой внутренним содержанием личности?

Раскрытие концепции личности коммунистического общества может происходить как в области общей научной теории — философии, этики, социологии, так и на основе конкретного исследования фактов и процессов действительности. Последнее (его называют конкретно-социальным исследованием) может выступать в разнообразных формах.

А какова же роль художественного анализа?

Дело в том, что социальное знание (в том числе знание личности) не ограничивается рамками научных формул и теорий. Особенностью социальных проблем является то, что они начинают осмысливаться и на уровне обыденного сознания, на уровне представлений, мыслей, образов. Представления о людях, о месте человека среди других людей, о своей роли и о роли других людей, эмоциональное отношение к среде формулируют многое в нашей личной жизни. И пусть это не строго научные обобщения, и некоторые из них на поверку оказываются предрассудками, люди исходят из них в своей практической деятельности. Нельзя не согласиться с тем, что, как ни велика роль науки, она далеко не покрывает всего многообразия и богатства социального опыта.

Вероятно, в этом «вненаучном» (именно «вненаучном», а не «антинаучном») социальном знании огромную роль играет искусство. Но только в том случае, если оно не уходит от жизни, от человека, а выходит в жизнь, проникает во внутренний мир личности. Средствами искусства художник мыслит о личности и, вероятно, в состоянии раскрыть «нечто», что остается нераскрытым (а по-видимому, и не может быть раскрытым без этого предварительного «вненаучного» постижения) на более высоком уровне специального, формализованного знания.

Художник дает знание человека, знание иное, чем знание биолога,

физиолога, антрополога, психолога, социолога, но знание не менее реальное и не менее важное — ибо это знание целостного человека в его живой динамике.

Я не хочу сейчас затрагивать вопрос о том, что среди других искусств ни одно не обладает такими поистине уникальными возможностями художественного постижения личности, как кинематограф. Я говорю сейчас о месте художнического знания в социальном знании вообще.

Конечно, точка зрения, согласно которой художник дает объективное знание о личности, не имеет ничего общего с тем решительным противопоставлением искусства науке, которое свойственно современной иррационалистической философии и которое восходит к Ницше, Бергсону и другим представителям так называемой «философской жизни». Там — принцип отказа науки проникнуть в «жизненный мир», принижение роли знания, разума и возвышение мистического, «дионистического» начала, там — признание элитарности искусства и презрение к массе. Наш подход к месту и роли искусства в социальном знании совершенно иной: не отгораживающий искусство от науки, а сближающий их. Мы не противопоставляем науку искусству. Мы убеждены в том, что наука в состоянии раскрыть феномен, называемый личностью. Но в то же время и искусство, опирающееся на определенное понимание человека, на определенное мировоззрение, в состоянии помочь философу, моралисту, социологу в постижении этого феномена. Художник способен открыть новые явления в жизни человека, обнаружить механизмы формирования человека иногда тоньше, чем специалист-ученый, иногда оказывается впереди него.

К сожалению, этот вопрос еще недостаточно разработан. Он-то, вероятно, и должен найти место в сфере «социологии искусства», о которой у нас так много говорят, но которую свели пока лишь к конкретно-социальному исследованию зрителя, читателя, слушателя, забыв, что она прежде всего должна заниматься изучением роли, места искусства в социальном знании.

Мы, к сожалению, порою переоцениваем познавательную функцию искусства именно в плане открытий, опережающих уже сложившиеся научно-социологические выводы.

Вопрос о роли художника в формировании социального знания о личности, конечно, лишь один из немногих вопросов избранной нами сегодня темы. Но мне он представляется существенным и связанным с иными аспектами этой темы и с вопросом острой идейной борьбы вокруг самого понимания человека, его места в мире, его настоящего и будущего, с проблемой современного героя и с рядом других аспектов.

А. Кукаркин, кандидат искусствоведения (сектор эстетики Института философии АН СССР):

Уже говорилось, что философская, эстетическая и, добавил бы я, этическая концепции личности являются важнейшими водоразделами в современной идеологической борьбе. Как в теоретическом аспекте, так и в художественной практике.

Личность нельзя, естественно, рассматривать абстрагированно, вроде некоей «вещи в себе». Она есть продукт общественного бытия и общественного сознания. Марксистское понимание связи личности и общества состоит в утверждении социального представительства индивида. Это в полной мере относится и к личности художника. Как бы ни был самобытен и неповторим художник, он выражает мировоззрение определенного класса и в определенную эпоху.

Необходимо иметь в виду, что индивидуальное преломление общих идейно-эстетических позиций бывает часто отнюдь не цельным и последовательным, а противоречивым. В этих противоречиях и выявляются, в частности, различные типы отношений между личностью художника и обществом. Особая роль личности в художественном процессе раскрывается уже в том, насколько успешно она решает те социальные задания, которые общество во все времена давало и дает искусству.

Одна из многих специфических черт искусства состоит в том, что оно выражает духовный мир личности и духовный мир общества и вместе с тем к этому же самому духовному миру обращается, воздействует на него. Этим определяется особая воспитательная сила искусства. Наряду с реальным жизненным опытом искусство и литература непосредственно участвуют в формировании всей полноты духовного бытия личности. Еще Аристотель, говоря о воздействии искусства на человека, отмечал его способность возвышать и облагораживать душу. Воздействуя на человека, искусство в значительной мере определяет его отношение к окружающей действительности, к тем или иным явлениям общественной жизни.

Все сказанное лишь подчеркивает очевидность того факта, что решающей проблемой для искусства всегда была, есть и будет проблема выбора героя. Именно здесь прежде всего проявляется в художественной практике та или иная концепция личности.

Лучшие произведения нашей литературы и искусства, являясь своеобразной летописью свершений советского народа, оказывают вместе с тем силой художественного примера воздействие на распространение и утверждение новых норм и представлений об обществе, о человеке, о красоте, о подвиге, о труде, о морали, о нравах.

Силой примера обладали и обладают все положительные образы произведений советской литературы и искусства — от Чапаева и великого гражданина Шахова до Павки Корчагина и Мересьева. Многие из этих образов стали символами эпохи. И то, что прототипами этих символов явились реальные люди, факт беспрецедентный в истории мировой художественной культуры.

В литературе и искусстве прошлого символическое звучание приобретали гораздо чаще образы отрицательные, даже сатирические (вспомним шекспировского Шейлока, бессмертную галерею типов Гоголя или Щедрина). Положительные же образы оказывались поднятыми до уровня символа, как правило, лишь в тех случаях, когда источником их слу-

жила мифология (Прометей), народная легенда (Робин Гуд), романтическая фантазия (некоторые герои Байрона, Гюго и т. д.). Любое эксплуататорское общество было враждебно гуманистическому началу высокого искусства. Только в период своего заката оно оказывалось способным — как это ни звучит парадоксально — вдохновить художника на создание символической положительной, но все же не героической, а трагикомической фигуры (вроде Дон-Кихота или маленького человека капиталистического мира, увековеченного Чаплином). Трагикомизм здесь обусловлен самим внутренним содержанием образов. Служа отражением важных общественных явлений, они раскрывали сущность своей эпохи — комически (поскольку устарелая форма жизни ходом истории превращается, как указывал Маркс, в предмет комедии) и трагически (в силу тех страданий, которые приносит людям агонизирующая формация).

При социализме искусство и литература впервые могут идти рука об руку с действительностью. Здесь впервые исчезает непреодолимое противоречие между романтическим максимализмом, устремленностью к идеалу подлинного искусства и антигуманистическим и антиэстетическим характером действительности. Причем, и в тех случаях (их, понятно, большинство), когда художник создает образ, не имеющий непосредственного прототипа, он не вступает в какой-либо конфликт с действительностью, ибо питательной почвой для его искусства служит тот же опыт, та же реальная практика народных масс.

Если в прежние времена (и ныне в капиталистическом мире) искусство было, по выражению Томаса Манна, «не силой, а лишь средством утешения», то социалистическое общество придало ему активную гражданскую функцию. И прежде всего потому. что это общество повернуло художественную культуру лицом к человеческому труду в широком смысле этого слова, к труду как к «творчеству по законам красоты» (Маркс). Поэтизация труда, пожалуй, главное отличительное свойство нашей литературы и искусства. Именно через эту поэтизацию в значительной мере раскрывается их пафос. Созидательный труд пронизывает сущность нашей жизни, коллективность — форма существования в ней. Поэтому частное у нас не господствует над общим, как в капиталистическом мире, где каждый — сам за себя и против всех. При социалистическом строе частное органически сливается с общим.

Высокая гражданственность советского искусства и литературы проявляется, естественно, не только в особом внимании к теме труда, но и в характере освещения самых различных и актуальных проблем, рождаемых эпической и вместе с тем повседневной борьбой нового со старым.

Тот факт, что всякая философская концепция — порождение своего времени, более того, что она часть самой эпохи, осмысленной с позиций того или иного класса, раскрывается в полную меру и в эволюции взгляда на личность, которая произошла в буржуазном обществе. Характер этой эволюции в предельно сжатой

форме можно выразить в следующих словах: когда буржуа был молод и перспективен, он считал, что личность «ориентируется изнутри» (по терминологии американского социолога Рисмена), то есть, что человеку свойственны цельность, самостоятельность, энергия, предприимчивость; когда же буржуа одряхлел и лишился исторической перспективы, то он стал проповедовать теорию личности, «ориентирующейся на других», то есть личности без идеалов, приспосабливающейся к существующим условиям и своему окружению. Если разобраться в этой метаморфозе, то окажется, что она означает крах пресловутого индивидуализма.

Признание этого краха получило в нашем столетии широкое распространение не только в буржуазной философии и социологии, но и в практике буржуазного искусства. Такие крайности, как театр абсурда или антироман и антифильм, тому показательный пример.

Вольное или невольное признание несостоятельности индивидуалистических концепций не означает еще их преодоления. Надо помнить, что буржуазная идеология и буржуазное искусство продолжают упорно рассматривать их как единственное «прибежище», в котором интеллектуалы и народные массы могут укрыться от притягательной силы социалистического коллективизма. Сия упорная приверженность объясняется просто: ничего нового противопоставить этой силе они не могут.

К чему приводит приверженность к устаревшим догмам в современных условиях жизнь показывает каждодневно в совершенно конкретных проявлениях углубляющихся антагонистических противоречий. В области теории, например, это модная ныне на Западе концепция «массового общества», где место классового организма призван занять некий бесклассовый механизм с... отчужденными друг от друга человеческими частицами. Объединение людей здесь носит чисто внешний характер и осуществляется лишь массовыми средствами коммуникаций, хотя последние одновременно способствуют... дальнейшей атомизации общества. Подобная нить логических противоречий по сути дела не имеет конца.

Не лучше обстоит дело и в художественной практике. Ограничусь одним, достойным сожаления, но красноречивым примером.

Многим известен замечательный фильм Фреда Циннемана «Отныне и во веки веков», созданный на основе одноименного романа американского писателя Джеймса Джонса. Он был поставлен в начале пятидесятых годов и представлял собой бурный протест против гибели человечности, против торжества уродливой жестокости и насилия. Бунт рядового солдата Прюитта был обреченным, ибо носил индивидуалистический и асоциальный характер. Горькая история заканчивалась убийством героя, мужественно пытавшегося противостоять в одиночку окружающему враждебному миру. Та же трагическая коллизия разрабатывалась Джонсом и в последующих произведениях. Однако ограниченность мировоззрения писателя привела не только к усилению мотивов жертвенности его персонажей,

не могущих (как и сам автор) преодолеть своего индивидуализма, но и к закономерному вырождению самой личности героя. Например, главное действующее лицо повести «Пистолет» Ричард Маст неизмеримо мельче, ничтожнее Прюитта, исступленный бунт последнего трансформировался здесь в исступленный эгоизм, в слепое цеплянье за бесцельную жизнь. В 1967 году появился новый роман Джонса «Убирайся к костлявой». Здесь уже действуют (вернее, бездействуют) полностью дегероизированные герои: ватага бездельников бродяжничает по пляжам экзотических островов Атлантики, признавая за высшую ценность своего существования... подводную охоту. Ничегонеделанье возведено тут в своеобразный принцип, и шестьсот с лишним страниц написаны, собственно говоря, ни о чем. Американская критика справедливо расценила эту книгу Джонса как худшую книгу года, написанную хорошим писателем.

Творчество Джонса на начальном этапе ярко раскрывало процесс расчеловечивания человека и краха индивидуализма в буржуазном обществе, на нынешнем же этапе оно представляет собой не менее яркий образец гибели таланта как логическое следствие тупика индивидуалистического мировосприятия.

Не всегда такая эволюция происходит прямолинейно и не всегда она приводит к одинаковым результатам. Но здесь важно выявить ведущую тенденцию. Для этой цели хотелось бы воспроизвести признание французского критика Эдгара Морена: «Человек, который не может удовлетворить свои потребности в области ответственности творчества, свободы в труде, склонен перемещать в сферу личной жизни субстанцию своей собственной жизни. Он стремится найти решение своих основных проблем в отдыхе, дружественных и любовных отношениях, улучшении своего благосостояния, потребления... Кино заполняет и поддерживает грезы бегства от действительности внутри современного досуга. Оно придает форму мифам культурной жизни и направляет их, но в особом направлении: герои кино не являются героями общественной жизни...»

Да, герои буржуазного искусства, как правило, обладают активной антигражданской функцией. Уж их никак не назовешь положительными героями и даже вообще героями — это скорее антиподы последних. Такое «антигеройство» (вспомним хотя бы персонажей Антониони) — сознательный выбор художников, основывающийся на распространенном в капиталистическом мире взгляде на человеческую личность. Одним лишь неприятием окружающей действительности подобный выбор никак не объяснишь: современная жизнь повсюду и повседневно дает альтернативу столь презираемому конформизму, альтернативу, которой, надо сказать, не существовало у критических реалистов прошлого века. Не потому ли многие из нынешних буржуазных критиков своего общества предпочитают так часто отказываться от реалистического метода?

Кризис личности в капиталистическом мире, признаваемый уже всеми (хотя и объясняемый по-разному),

непосредственно связан с общим кризисом буржуазного гуманизма. Этот гуманизм внутренне подорван переходным характером современной эпохи. Он сохраняет определенное значение как протест передовых кругов буржуазной интеллигенции против фашизма и милитаризма, против полицейского и бюрократического произвола, против подавления остатков демократии и монополизации всех областей экономической, политической и культурной жизни. С этих позиций выступают многие деятели науки и искусства, некоторые философы и даже политики. В их обращении к «общечеловеческим» идеям не обязательно заключается реакционная цель, ибо оно представляет собой иногда лишь путь поисков преодоления классовой ограниченности буржуазного сознания. Однако абстрактные понятия человечности все же чаще таят в себе опасности оппортунизма и конечной полной девальвации.

Если отвлечься от исключений, то можно утверждать, что в целом буржуазный гуманизм теперь почти совсем утратил способность выражать прогрессивные, демократические идеалы. Он пытается только искусственно поддерживать иллюзии о возможности возрождения и развития человеческой личности в рамках существующего буржуазного строя. Поскольку эти иллюзии призваны как-то противостоять социалистическому коллективизму, они по необходимости кружат вокруг все тех же, сильно траченных временем останков индивидуалистических воззрений.

Так замыкаются взаимосвязи понятий кризиса личности и общего кризиса гуманизма в буржуазном обществе. Отсутствие реальной положительной программы устранения этого кризиса во многом способствовало воцарению догматического антиреализма в художественной практике. Оно же привело к подмене положительных героев антигероями.

Нельзя сказать, чтобы официальное искусство капиталистического мира было в восторге от всего этого. Оно все более единодушно и последовательно становится на апробированный «голливудский путь» деперсонализации личности, то есть псевдоромантической гиперболизации. Слово «деперсонализация» здесь не оговорка: и «старый» Тарзан, и «современный» Джеймс Бонд, и «вечный» шериф из вестерна персонифицируют лишь апологию силы. Любой подобный «сверхгерой» свидетельствует о сознательном отказе своего создателя от всяких познавательно-аналитических возможностей художественного образа. Зато у него есть очевидные преимущества перед анемичным антигероем: он весь соткан из иллюзий абсолютной свободы, беспредельных возможностей, неограниченной энергии... В общем, некий мираж канувшей в Лету личности, «ориентирующейся изнутри».

Итак, или антигерой или «сверхгерой». Что ж, история художественной культуры по-своему верно распределила основные позиции: на долю деградирующего общества достались нищета души и блеск несбыточных мечтаний. А истинный герой всегда идет с прогрессом.

Но, как говорится, положение обязывает. И очень ко многому обязывает. В этом художественном, идео-

логическом споре на нас обращены глаза всего мира. Что они видят и чего еще у нас не находят, какие надежды друзей или опасения врагов оправдались, а какие нет и почему? Это, конечно, предмет особого, обстоятельного и очень ответственного разговора.

Сегодняшняя встреча в журнале «Искусство кино» посвящена обсуждению некоторых теоретических проблем. На мой взгляд, она окажется вдвойне полезной, если послужит своеобразной прелюдией к широкой дискуссии по целому комплексу вопросов, связанных с важнейшей и актуальнейшей проблемой положительного героя социалистического искусства.

Н. Парсаданов, кандидат философских наук (ВГИК):

Многообразие художественного опыта, на который мы призваны опираться в своих рассуждениях, предопределяет возможность расширить круг рассматриваемых сегодня проблем, затронуть и другие аспекты нашей большой темы. К этому обязывает и сама программа дискуссии, предложенная редакцией и включающая много интересных вопросов, часть из которых уже освещалась в выступлениях. Мне хотелось бы обратить внимание на богатство традиций, накопленных советским киноискусством в решении проблемы личности, и предложить свое понимание соотношения прошлого и современного опыта нашего экрана. Иногда приходится сталкиваться с точкой зрения, что наше искусство и эстетика только сейчас, совсем недавно, обратились к личности. Но разве художественная практика прошлых лет, например, двадцатых и тридцатых годов, обходила эту одну из самых жизненных проблем? В лучших своих проявлениях она выступала как подлинное человековедение, проникнутое высоким гуманизмом. Речь мы ведем, конечно, не вообще о природе художественного творчества, в центре которого стоит человек (это само собой разумеется), а о совершенно конкретных явлениях истории революционного искусства и прежде всего об эпических произведениях С. Эйзенштейна — об этих своеобразных исторических фресках, в которых концепция личности была выражена своеобразно и ярко. Личность в истории раскрывалась непосредственно в связи с широким показом народных масс, неотделимой частицей которых она являлась. Можно ли говорить, что это было искусство без героя, что с экрана не вставала личность в ее историческом своеобразии? Справедливо ли утверждать, что в эпических лентах, как их называют, социальное подавляло личное?

Ведь социальное там становилось глубоко личным для каждого, кто сознавал себя причастным к истории. С большой страстностью передано это и в фильмах Александра Довженко, в которых, как было точно сказано однажды, могучая сила национальной поэзии умножена на интернациональную коммунистическую идеологию.

Логику художественного развития нескольких десятилетий порой пытаются передать схемой, искажающей конкретный путь движения искус-

ства: «от героя коллективного к герою индивидуальному». Не говоря уже о неточности самого понятия «коллективный герой», не позволяющего по существу разграничить плодотворные поиски, эстетические завоевания в творческой практике, скажем, Эйзенштейна от вульгаризаторских догм, имевших распространение в то время, в подобном утверждении не принимается в расчет многообразие жизни искусства двадцатых годов. Ведь рядомс эйзенштейновскими «Броненосцем «Потемкиным» и «Октябрем» появилась «Мать» В. Пудовкина, решенная, как известно, в совершенно ином творческом ключе. А в этой классической ленте личность также поставлена в глубокую связь с революционным коллективом.

Мне хочется привести слова автора сценариев «Обломок империи» и «Член правительства» кинодраматурга Катерины Виноградской, которая, выступая перед студентами ВГИКа в канун пятидесятилетия Октября, так вспоминала о тех годах: «Перед нами стала такая задача, что, не взглянув в душу советского человека, нельзя было рассказать и о том, что происходит в стране. Создание образа советского человека стало задачей каждого из нас». И далее она продолжала: «Раскрывая душу своего ровесника, мы начинали с его отношения к революции. Участие в революции — было непременным условием бытия нашего современника, нашего героя. И это, конечно, было крупной и сложной задачей, которая требовала и крупных творческих средств».

Да, решение этой трудной задачи требовало глубокого проникновения в смысл новых отношений, складывавшихся между личностью и обществом, требовало поисков многообразных форм художественного воплощения революционных идеалов, и, как мы видим, эпические картины Эйзенштейна составили одну (только одну) из таких форм, развивавших важную традицию советского кино. Интересно было бы специально проанализировать, как эта традиция развивается у нас теперь (дело ведь не в простом повторении уже завоеванного) и какое влияние оказала она на мировой кинематограф, видные представители прогрессивных направлений которого проявили определенное тяготение к ней (назовем в первую очередь «Четыре дня Неаполя» Нанни Лоя).

Итак, уже в двадцатые годы советское кино обращалось к пристальному исследованию внутреннего мира героя. Показательно поэтому участие в ряде кинокартин двадцатых годов выдающихся мастеров Художественного театра, принесших на экран искусство углубленных психологических характеристик, богатой индивидуализации. Даже в фильмах, отмеченных влиянием «интеллектуального кино», как, например, в уже упомянутом «Обломке империи» Фридриха Эрмлера, был создан яркий характер главного героя, создан, кстати сказать, актером, вышедшим из мхатовской школы,— Федором Никитиным. Таким образом, реальная картина искусства двадцатых годов оказывается значительно более сложной и богатой. Что же касается тридцатых годов, то здесь возникают новые черты в решении интересующего нас вопроса в связи с расшире-

нием революционной проблематики искусства, и было бы серьезным заблуждением при рассмотрении этих процессов исходить не из конкретных, а из умозрительных критериев, игнорировать принципы историзма. Без этого нельзя понять и раскрыть концепцию личности.

Обратитесь к истории нашего кино, и вы увидите, как тема созидания невиданных ранее общественных отношений получает все более глубокую разработку и как в связи с этим возникает необходимость сделать объектом художественного анализа новые отношения в социалистическом коллективе. «Семеро смелых» С. Герасимова, к примеру, воспроизводят типичную, по терминологии социологов, «малую группу», отношения в которой как бы складываются на наших глазах и заинтересованно рассматриваются автором, выступающим не в качестве холодного аналитика или поверхностного иллюстратора готовой схемы, а в роли первооткрывателя, находящего «новые формы общественной связи между людьми», по определению В. И. Ленина.

Искусство каждой эпохи, в том числе и тридцатых годов, и времен Великой Отечественной войны, и послевоенных лет, выдвигало своего социального героя, ключ к пониманию которого лежит в сложном взаимоотношении общественной идеологии и общественной психологии и чьи характерные черты обобщают существенные стороны действительности, выражают конкретный эстетический идеал.

При сравнительном изучении особенностей киноискусства этих лет прежде всего бросается в глаза преемственность традиций революционного гуманизма, хотя на проблему личности в той или иной мере оказывали отрицательное воздействие и теория бесконфликтности, и схематические представления о так называемом «идеальном» герое, и др. Жизнь ломала эти схемы, изменялся социально-психологический тип положительного героя, концепция личности в целом обогащалась, что является одним из показателей художественного прогресса. Однако было бы ошибкой и упрощением сводить богатые идеологические явления к схематичным «стереотипам», чем страдает буржуазная социология, крупнейший порок которой — в субъективизме. Критикуя распространенные на Западе концепции «стереотипизации» общественного мнения, марксистская социология исходит из того, что в классовом сознании людей действительно имеются чувственно окрашенные социальные образы, связанные с эмоциональным восприятием явлений путем их одобрения или осуждения. Однако все дело в том, что они, как справедливо отмечает наш ленинградский коллега А. Харчев, «составляют лишь один из простейших элементов общественной психологии, отнюдь не играя той универсальной роли, которую им приписывают». Социальный герой нашего искусства выступает в многообразии своих черт, ярко отражает нравственные представления современников. Социологам, эстетикам, искусствоведам предстоит коллективными усилиями проанализировать художественную практику различных периодов во всей их сложности

и противоречивости с целью выявления основных особенностей социального героя, различных форм его бытования. Подробно об этом мне пришлось уже говорить на Первом всесоюзном симпозиуме по социологии искусства, состоявшемся в Ленинграде года два назад (в нем приняли участие и некоторые из тех, кто сидит сегодня за нашим «круглым столом»).

Особый интерес как с социологической, так и с эстетической точки зрения (а эти две точки зрения не должны быть, конечно, противопоставлены) представляет анализ связей героя и среды. Взаимоотношения главного героя и коллектива лежат в основе «Председателя», который, право же, возник не на голом месте. Истоки его нужно видеть не только в опыте литературы (В. Овечкин, В. Тендряков и др.), но и в таких произведениях киноискусства, как «Отчий дом» Л. Кулиджанова, «Простая история» Ю. Егорова, «Наш честный хлеб» Киры и Игоря Муратовых, «Дело было в Пенькове» С. Ростоцкого, отличавшихся аналитическим подходом к действительности, стремлением представить личность в многообразии ее связей с жизнью.

В самое последнее время также появились фильмы, обратившиеся к показу взаимоотношений личности и коллектива. Хотя «Три дня Виктора Чернышева» режиссера М. Осепьяна по сценарию Е. Григорьева трактуют эту тему в основном в негативном плане, авторы дают зрителю немалую пищу для серьезных раздумий, без которых невозможно формирование своего отношения к этим проблемам. «Коллектив и личность» — так можно определить тему «Зигзага удачи» Э. Рязанова по сценарию, написанному им в содружестве с драматургом Э. Брагинским. (Здесь нет возможности специально проанализировать, в какой мере удалось авторам решение этой сложной задачи.) Та же проблема встала в вышедшем ранее фильме Э. Климова «Похождения зубного врача», и это обязывало сценариста А. Володина глубже разработать фигуру центрального персонажа, сделать ее действительно творчески интересной, по-настоящему талантливой и, добавим, ответственной за свой талант (ведь здесь поднимается вопрос о судьбе таланта). Это особенно хочется отметить в связи с тем, что в сегодняшней дискуссии говорилось о творческом характере положительного героя нашего искусства.

Творческая сущность нашего положительного героя обусловлена его конкретно-исторической природой, она призвана передать гуманистический пафос коммунистической идеологии — это представляется нам очень важным в разговоре о герое киноискусства. Творческая активность героя, гуманистическая направленность его дум и дел выступают как важная особенность защищаемой нами концепции личности.

В чем секрет принципиальной удачи Н. Черкасова, игравшего академика Дронова в картине «Все остается людям»? Ведь это было связано как раз с раскрытием творческого начала в герое. Именно это позволило актеру так ярко передать в образе Дронова наступательный характер социалистического гуманиз-

ма. Когда же творческое начало Дронова — Черкасова ослабевало и на первый план выдвигалась театральность, тогда давала о себе знать риторичность. К сожалению, среда, окружающая героя, обрисована очень бледно.

Развитие традиций невозможно без их обогащения, без раскрытия новых явлений жизни, новых сторон характера героя, без отражения нового и в содержании и в форме. Традиции зовут вперед.

Хочется подчеркнуть, что у нас одно за другим выходят интересные исследования, раскрывающие марксистско-ленинскую концепцию личности,— первым из них была монография М. Петросян о гуманизме, уже два издания выдержала работа Б. Парыгина о социальной психологии как науке. В этой книге проблема личности характеризуется в свете теоретической и прикладной социальной психологии. Наконец, появилась книга И. Кона, о которой вспомнил здесь Е. Вейцман.

Новаторская разработка образа положительного героя в искусстве, освоение богатых традиций советского искусства во многом зависят от плодотворности контактов деятелей искусств, эстетиков, социологов, критиков.

Е. Вейцман:

Мне хотелось бы добавить несколько слов к соображениям Н. Парсаданова.

Мы часто и справедливо сетуем на то, что художник порою уходит от больших эпических тем, от показа движения широких масс, в которых раскрывается смысл истории. Н. Парсаданов был прав, говоря о многообразии традиций в решении проблемы личности, о том, что в эпических полотнах, особенно в фильмах Эйзенштейна, эта проблема получила свое решение.

Но современное искусство не может просто вернуться к повторению великих примеров эпического кинематографа 20—30-х годов. Оно призвано обогатиться новым, сегодняшним, пристальным анализом личности. Эпический кинематограф дополняется кинематографом, который, вероятно, можно назвать «социально-психологическим», которому свойствен анализ и «малых групп», и структуры новых личностных связей и взаимоотношений и который неожиданно открывает новые черты и характеры людей.

Конечно, реалистическому искусству социально-психологический анализ всегда свойствен, но, пожалуй, за последние десять лет можно говорить и о специальном направлении, к которому можно, как мне кажется, отнести такие фильмы, как «А если это любовь?» Ю. Райзмана или его недавний «Твой современник», как очень разные, но объединенные именно тем, что они представляют собою художественный анализ «малых групп» и сложных социально-нравственных связей, фильмы В. Шукшина, фильм О. Иоселиани «Листопад» и, наконец, фильм «Три дня Виктора Чернышева» или похожую на него по проблематике, но иную по стилистике и, пожалуй, более легковесную новую картину «Ленфильма» «Личная жизнь Кузяева Валентина».

Как правило, фильмы этого, условно говоря, «направления» бывают наиболее спорны. Это объясняется и тем, что авторы их сознательно отвлекаются от крупных мазков и вовлекают нас в мир скорее камерный, чем глобальный, и тем, что их наблюдения не совпадают со стереотипными представлениями, сложившимися у зрителей, и тем, что иногда, находясь сами в кругу представлений показанной группы, они не в состоянии сделать объективного вывода из собственных наблюдений.

Не стоит только, как порою у нас бывает, всегда отождествлять художника с изображаемыми им персонажами и на этом основании судить об авторской позиции и отказывать ему в верности социальных наблюдений.

М. Папава, кинодраматург:

Судя по намеченным здесь аспектам нашей беседы, она, видимо, будет довольно многосторонней, особо если учесть, что предстоит продолжение на страницах журнала. Это хорошо. Но у меня опасение, что какого-то твердо намеченного русла у нас еще нет. Скажем, Л. Погожева во вступительном слове подчеркнула тему: «Личность художника в современном искусстве». Эта тема может объять очень многое. Например, тождество автора с героем. Одни, как заметил Е. Вейцман, считают автора обязательно тождественным со своим героем, другие с этим не соглашаются, и идет длинная дискуссия — кто прав, кто виноват? Сейчас много говорят о «нравственности художника», но она, нравственность художника, неизбежно связана с определенным историческим периодом жизни общества. Если мы сегодня будем рассматривать право на самовыражение художника, то в каком случае мы поддерживаем это право, в каком нет? У Поля Элюара есть строка: «Надежда — есть только несогласие сердца с доводами разума».

Скептическая горечь этого «самовыражения» вряд ли чем-то может помочь человечеству...

Вопросов бесконечное множество. Может быть, хотя сегодняшняя встреча идет к концу, мы решим, какой аспект нашего разговора главный?

Л. П о г о ж е в а. Не знаю, стоит ли определять железные рамки того, о чем и как мы должны говорить. Я думаю, что заинтересованность в генеральной теме нашего разговора подскажет каждому оратору, каждому автору ракурс его выступления, статьи.

М. П а п а в а. На этом высоком совещании я, кажется, единственный практик нашего кинематографа. Ну что ж, постараюсь говорить именно с этих позиций, отнюдь не претендуя на философскую глубину своих размышлений.

Мне показалась очень любопытной мысль Н. Парсаданова о приоритете эпического в ряде наших лент прошлого, о том, что и в эпических фресках решалась проблема личности, и о желании художников сегодня рассмотреть подробно и пристально каждого отдельного человека — личность.

Тяга к эпическому сегодня не может ограничиться своеобразной рес-

тaврацией прежней стилистики, выработанной нами в прошлые годы. Мне приходилось убеждаться, что ряд наших сегодняшних зрителей, особенно молодежь, остается равнодушным к этим попыткам. Почему? На мой взгляд, это происходит потому, что все категории эстетического восприятия меняются со временем, они зависят от пережитого нами, от жизненного опыта. Они так же историчны, как и любая стилистическая манера художника...

Отдавая должное нашим успехам тридцатых годов, вряд ли следует думать, что преемственность наших традиций может выразиться в простом подражании лучшим образцам нашего прошлого. Да, кстати, вряд ли это и возможно. «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля», «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», трилогия о Максиме и ряд других наших фильмов, ставших классикой советского кинематографа, неповторимы. Они неповторимы и по конкретным особенностям социального, исторического материала, на котором они строились, и по самому творческому почерку их создателей. Героика и эпос нашего сегодняшнего дня требуют настойчивых поисков, новых форм и новой стилистики для своего выражения.

К сожалению, мы в какой-то мере утратили секрет наших лучших работ прошлого. Там широта социального охвата материала не мешала рождению неповторимой индивидуальности — личности героя. А именно этого и хочет, мне кажется, наш сегодняшний зритель.

В моей личной творческой практике сценариста случилось так, что почти все мои работы были, если хотите, монографичны. Каждый раз, в меру своих творческих возможностей, я пытался поставить в центр некую личность, которую и хотел всесторонне рассмотреть, будь то председатель колхоза в «Родных полях», ученый в «Академике Павлове», юный разведчик Иван в «Ивановом детстве», над которым я работал в содружестве с писателем В. Богомоловым. В сценарии фильма «Высота», который я делал по мотивам одноименного романа Е. Воробьева, в центр стали два героя — Пасечник и Катя. Эти герои и сейчас дороги и близки мне. Однако я не мог бы поместить их в сегодняшний день. Сегодня они уже не смогли бы выразить тот путь духовного роста, что прошли мы за эти годы. Сами личности этих героев, коль мы решили бы продолжить их экранную судьбу, приобрели бы новые, качественные отличия.

Что больше всего поражает меня в сегодняшних спорах искусства о человеке, о его судьбе в наш атомный век? Чем теснее узы — социальные, политические, нравственные,— связывающие человечество, чем крепче завязывается узел человеческих, государственных и национальных отношений на нашей планете, тем все отчаяннее пытаются разорвать этот круг художники буржуазного мира. Именно этому и служит проповедь «извечного одиночества» человеческой личности, отсутствия коммуникативности между людьми. Я не буду сейчас касаться классового характера этой лжепроповеди. Он очевиден... Мне кажется, что именно здесь, в борьбе за душу, за созна-

ние современного человека и проходит передовая линия фронта нашей борьбы.

Если мы обратимся к оценкам наших творческих работ в кинематографе, то не случайно, что в поле внимания критики прежде всего попадают вопросы, связанные с коммуникативностью героя и общества, личности и среды.

Вряд ли кто-либо усомнится в том, что такой герой, как Гусев из «Девяти дней одного года», кровно связан с нашим сегодняшним днем. Сама личность этого героя, воплощенного А. Баталовым, его индивидуальность несут в себе духовное и нравственное богатство нашего общества. Да, в нем мы увидели образ героя, который может служить примером.

Но как быть с другими случаями, когда эти внутренние связи героя с обществом начинают разрываться. Иногда наша критика пытается их «сшить» немедленно, споря с художником и прямолинейно поправляя его. А почему, собственно, возникла показанная некоммуникативность героя? Не в этом ли именно смысл художественного исследования авторами характера современника?

Вспомните «Крылья». Потеря неба героиней-летчицей, которая не может летать, конечно, одна из деталей ее драматической судьбы... Но, однако, не главная. А что же главное в драме ее судьбы и ее характера? Это прежде всего потеря ею связей с сегодняшним, окружающим ее миром. Возможно, эта летчица — вчерашний идеальный герой. Но сегодня жизнь ушла дальше, а она осталась при своем старом капитале. Она честна, прямолинейна, но она во власти уже старых теперь норм поведения, отношений с людьми. Именно в этом корни ее одиночества. Это как раз тот случай, когда художники взяли для своего исследования некоммуникативность героя, как форму выражения движения вперед всего нашего общества в целом.

А как быть с героем фильма «Председатель»? В самых лучших своих чертах, в его жестокой доброте он впитал в себя все признаки эпохи, в которой вырос. Я не беру второй серии этого произведения, которая грешит уже явными художественными компромиссами... Восхищаясь героем М. Ульянова, мы не можем сегодня поставить его в пример. Однако появление такого героя на экране в середине шестидесятых годов было закономерно и необходимо как своеобразное подведение итогов, как художественное исследование характера, могущего возникнуть только во вчерашнем дне, прожитом нами.

Еще один пример, фильм, о котором здесь — не случайно! — столько говорилось: «Три дня Виктора Чернышева». По-моему, это очень серьезная, мужественная работа. Сценарист этой картины Евгений Григорьев сам выходец из рабочей среды. В своей предыдущей работе «Наш дом», поставленной безвременно ушедшим от нас режиссером В. Прониным, он рассказал о совсем иных действенных и растущих характерах людей из рабочей среды... Здесь кто-то говорил уже, что социологам, с их методом анкет и опросов, с выведением некоего статистического среднего при анализе материала, подчас

труднее обнаружить какое-то явление в жизни нашего общества, чем художнику, опирающемуся на свой жизненный опыт. Ведь еще вчера сегодняшний кинодраматург Евгений Григорьев стоял у станка рядом со своим героем.

Социологическая анкета Виктора Чернышева абсолютно благополучна. Все пункты на месте, а вот личности нет. Возможно, что поиски образцового героя помешали критику журнала «Огонек» разглядеть реальность показанного явления. Критик этот — Е. Микулина — пришла в полное негодование. Статья ее была полна всяческих обличений.

Находясь в плену нормативной эстетики, которая долгое время довлела над нами, такой критик, по-моему, оказывает нам плохую услугу. Вместо того чтобы спокойно и объективно рассмотреть явление, раскрытое художником, пусть даже тревожащее и горькое, он готов кричать: «Караул — искажают!»

Я не думаю, что наше общество и наше искусство нуждаются в такой «охранительной» критике. Мы достаточно сильны в нашем непрестанном движении вперед, чтобы подумать и об отстающих, о своеобразном балласте внутри общества. Авторы фильма «Три дня Виктора Чернышева» ведут достаточно жесткий разговор со своим героем. Они ставят вопрос не только об ответственности общества перед личностью, но и об ответственности личности перед обществом. Они против духовного иждивенчества. И вину за эту душевную аморфность они возлагают прежде всего на самого героя. Итак, в иных случаях художник строит свое произведение на отсутствии прямых коммуникаций между героем и обществом. Надо заметить, что на этом пути отсутствует совпадение личности героя и взглядов автора. Мало того, художник находится, что называется, «в контрах» со своим героем. Я не думаю, что этот путь должен быть главенствующим в нашем творчестве. Конечно, нет! Но, однако, и эта форма произведения раскрывает движение нашего общества вперед и саму личность художника. И художник и критик не могут пользоваться заранее определенными, уставными нормами, если они хотят быть подлинными исследователями нашей истории, жизни нашего общества, если они хотят стать действенными помощниками партии.

Нет никакого сомнения, что нам нужен герой-пример. И не случайно мы так часто вспоминаем о Максиме или Чапаеве, до сих пор верно служащих делу революции у нас и на экранах мира. Но сегодня на нашем совещании прозвучал призыв к созданию идеального героя. Я прикинул это на свои творческие возможности и должен признаться, что мне лично это не под силу. Но может быть, здесь дело не только в моей творческой слабости? Не будет ли такой герой вообще абстракцией? И сможет ли он оказаться действенным примером? Посмотрит на такого героя — во всеоружии всех добродетелей — рядовой зритель, да и махнет рукой. До него, дескать, и не дотянешься! Ведь и Максим и Чапаев, которых я уже упоминал, дороги и близки зрителю и своими достижениями и своими ошибками, сложностью и преодолением противоречий своих

характеров. Они духовно растут на глазах зрителей. А куда же расти герою, если он от рождения идеален? Возможно, что я полемически заостряю этот вопрос, но он стоит того, чтобы о нем всерьез поспорить.

Я глубоко уверен, что сколько бы мы ни продолжали наш почетный труд — создание «Ленинианы», нам никогда не удастся с некоей адекватной точностью воссоздать этот великий образ. Это невозможно. Личность В. И. Ленина — неиссякаемый кладезь для все нового и нового рождения этого бессмертного образа и для самовыражения художника. В своей работе над сценарием фильма «На одной планете» мы с С. Дангуловым тоже пытались воссоздать этот великий образ.

Стало аксиомой утверждение, что время, эпоха, обстоятельства формируют личность. Если говорить о нашей художнической задаче в этой работе, то мы, отнюдь не отрываясь от исторической реальности событий, хотели показать, как сама личность В. И. Ленина формирует, творит конкретные обстоятельства, которые потом становятся хронологией нашей истории. Возможно, что в этой нашей работе и в исполнении И. Смоктуновским главной роли были ошибки и недостатки. Но при всем том мы имели право на серьезный и нелицеприятный разговор с нашими критиками, историками, философами, который, к сожалению, так и не состоялся.

И еще раз о герое и об обстоятельствах его жизни. Сейчас я работаю над образом советского ученого. Над созданием героя, если хотите, для меня идеального. Прообразом для него мне послужил академик Н. П. Дубинин, признанный сейчас главой нашей генетической школы. Однако был период, когда мой герой был, как говорится, не со щитом, а на щите. А зачем, собственно, скажет мне иной критик, вы возвращаетесь к периоду преодоленных уже ошибок в развитии нашей биологической науки? Вы, что же, хотите еще раз попрекнуть нас ими? Конечно, нет. Мне хочется рассказать о тех сложных обстоятельствах, которые сформировали высокую нравственную силу моего героя, оставшегося верным подлинной науке. Мало того, его нравственная сила черпалась в вере в то самое социалистическое общество, которое дало возможность стать ученым ему — сыну матроса, бывшему беспризорнику, представителю первого поколения послереволюционного крестьянства. Именно его вера в способность нашего общества преодолеть временные, хотя и тяжкие ошибки в развитии нашей научной мысли, давала ему силы. Он был плоть от плоти нашего общества и потому остался верен ему и не утратил своего первородства.

Мне хочется верить, что затронутые мной вопросы найдут какое-то отражение в размышлениях наших критиков, философов, социологов. Нам очень нужна ваша помощь, и мы ждем ее.

(Окончание отчета в следующем номере)

Путь к экрану

Интервью с ректором ВГИКа
А. Н. ГРОШЕВЫМ

В заглавие этого интервью вынесено название институтской многотиражной газеты. Точное название: годы учебы во ВГИКе это и есть путь к экрану. Здесь, в институте, будущие сценаристы, режиссеры, операторы, актеры, киноведы, экономисты получают путевку в большой кинематограф. За пятьдесят лет — нынешний год для ВГИКа юбилейный — институт выпустил 4500 творческих работников и специалистов. Нет такой студии в стране, где не работали бы вгиковцы.

Путь к экрану — кто идет сейчас этим путем, что представляет собой нынешнее поколение студентов? Таким вопросом корреспондента журнала «Искусство кино» началась беседа с ректором ВГИКа профессором А. Н. ГРОШЕВЫМ.

— Нынешние студенты? Они очень разные. Прежде всего по возрасту. Большинство пришло в институт прямо со школьной скамьи, но есть и такие, у которых за плечами служба в армии, занятия в другом учебном заведении. Различен и уровень подготовки поступающих к нам молодых людей. Есть среди них товарищи с практическим производственным опытом, с багажом профессиональных знаний. Тоже отнюдь не одинаковым: одни успели поработать на киностудиях, другие в какой-либо иной области, далекой от кино. Все это, конечно, создает известные трудности в обучении. Студентов у нас сейчас много: в стационаре около 800 человек, заочно учатся более 800 — и к каждому нужен индивидуальный подход.

Добавлю еще, что среди студентов 175 иностранцев из 36 стран мира. Их тягу учиться в нашем вузе нетрудно объяснить. ВГИК — учреждение единственное в своем роде: если в зарубежных странах школы киноискусства ограничиваются привитием своим питомцам профессиональных навыков работы в кино, то наш вуз, помимо подготовки специальной, дает и общую, теоретическую. Между прочим, для иностранных студентов, которых мы знакомим и с нашей страной и с нашим искусством, в институте создан особый интересный курс: история страны, представленная в фильмах.

Я уж не говорю подробно об общих курсах философии, литературы, смежных искусств — все наше обучение противостоит задаче подготовить узкого ремесленника. Мы стремимся выпускать специалистов с широким политическим кругозором, с основательным культурным багажом.

— Расскажите, пожалуйста, о жизни, об учебе сегодняшних студентов. Чем они отличаются от тех поколений выпускников ВГИКа, которые уже зарекомендовали себя работой в киноискусстве? Возьмем хотя бы такой пример для сопоставления: в нашем журнале (в № 11 за 1967 год) в подборке «Чем дорожишь?» мы опубликовали высказывания кинематографистов-вгиковцев, недавних выпускников. Все они, говоря о том, что их творчески сформировало, называли «Чапаева» и трилогию о Максиме, фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Герасимова, Дзигана, Райзмана, Ромма — советскую киноклассику. А чем дорожат в искусстве сегодняшние студенты, «с кого делают» свою будущую творческую жизнь? К чему стремятся?

— Как известно, основные принципы нашего искусства неизменны, никакой смены вех в нашем кинематографе не происходит, и, судя по наблюдениям, отечественная киноклассика так же дорога сегодняшнему поколению, как и их предшественникам. Лучшее из созданного советским киноискусством по-прежнему служит вгиковцам примером

высокой творческой целеустремленности, примерөм борьбы за торжество великих коммунистических идей.

Но отличия между поколениями вгиковцев, конечно, есть. Одно дело, скажем, такие бывшие наши студенты, как Чухрай, Ежов и их товарищи, которые принесли с войны свою тему, выстраданную личным опытом, выношенную и окрепшую в годы учения, а затем — воплощенную на экране. И совсем другое дело — вчерашние школьники, сегодняшние наши питомцы. Жизнь их в общем-то баловала, опыт у них книжный. Правда, ребята сейчас пошли начитанные, развитые, это немалого стоит. И намерения у них добрые, хотя нет-нет да и столкнешься с какой-нибудь курсовой работой — фильмом с заемной грустинкой, с чужими чувствами, с претенциозностью, манерностью. А бывает и другое: смотришь некоторые студенческие картины — задуманы они хорошо, проблем касаются важных, но выполнены так, что на первый план выпирает дидактика, внешняя декларативность.

Сказывается недостаточность жизненного опыта, опыта молодых людей, которые видели фильмы, но не видели жизни. Поэтому и возникает этакая «сорочья болезнь»: тащат иные наши школяры, как сороки, все, что блестит, что лежит на поверхности. Глянешь на экран — мишура.

— Может быть, переболеют — и пройдет это, поправятся? Или есть какие-то особые способы, методы научить, воспитать будущего кинематографиста?

— Переболеют? Отчасти верно. Потому-то мы охотно даем студентам возможность экспериментировать, без чего вообще нет искусства. И кроме того, только в институте они могут свободно экспериментировать, производственный план над студентами не довлеет. Из эксперимента, например, родился в минувшем году фильм А. Пелешьяна «Начало» и завоевал признание у нас в стране и за рубежом.

Пусть ищут, пробуют, но — была бы мысль! В этом суть наших требований к студентам. Нужно всегда твердо знать, что ты хочешь сказать своей работой. Случается, студент норовит перенять понравившееся ему в искусстве, думает, что создает нечто поэтическое, а поэтичность видит в заданной неясности, в затрудненности киноязыка, и никакой мысли его фильм не выражает — вот в чем «сорочья болезнь» роста. Не нужно ждать, пока это пройдет, перемелется — надо помочь студенту.

Известно, правда, что каких-то способов научить любого человека стать художником не существует. Однако можно и нужно, обучая и воспитывая, обнаружить и раскрыть талант, помочь ему развернуться и окрепнуть. Одним из таких методов и является то, о чем я говорил: приучать студента вглядываться в жизнь, искать, работать самостоятельно, проявлять себя. В этом задача: научить самостоятельно работать. Причем нельзя ориентироваться на то, чтобы привить одни лишь профессиональные навыки — не в них суть. Жизнь течет быстро, сегодняшние приемы могут устареть, если нет за ними бесконечного поиска, стремления глубоко исследовать жизнь, совершенствовать творчество.

Речь, таким образом, идет не только о сугубо кинематографической специализации. От института ждут не фильмов, а творческих людей. Студент — личность, вот личность и надо воспитывать. Всесторонне. Самостоятельность в работе — одно из средств, воспитывающих молодого человека, активизирующих про-

цесс познания, способствующих тому, чтобы знания превращались в убеждения, претворялись в достойные дела.

С этой целью мы стремимся ввести в процесс обучения больше семинаров, обсуждений, дискуссий. Поэтому же, скажем, на кафедре литературы взамен зачетов введены коллоквиумы: в активной беседе педагог познает студента, студент познает себя. Важную воспитательную роль играет работа нашей кафедры философии. Недавно наши философы провели конкурс, на который были представлены самостоятельно выполненные студенческие рефераты. Среди тем рефератов были такие: «Влияние киноискусства на становление личности», «Антигуманная сущность американского кино», «Влияние Великой Октябрьской социалистической революции на зарубежное кино», «Нравственная ответственность художника», «Искусство и информация». ВГИК выпускает сборники студенческих работ, аспирантские сборники.

Словом, наша задача — воспитать личность, раскрыть талант, ускорить его созревание. А если таланта нет — встречается ведь и такое — учить в творческом вузе незачем. Вот, к примеру, в прошлом году Сергей Аполлинариевич Герасимов отчислил со своего курса четырех студентов. Отчислил, когда убедился в их неспособности...

— Вы сказали, что от института не ждут фильмов. Между тем немалое число студенческих дипломных работ принято прокатом на всесоюзный экран, а некоторые из этих фильмов удостоены призов и наград. Вероятно, в идеале каждая дипломная работа должна быть выполнена на высоком профессиональном уровне. В противном случае значило бы, что выпускник не готов к самостоятельной творческой работе.

— Согласен. Но я имел в виду другое: нам не планируют создание фильмов, а вот мы сами добиваемся того, чтобы в планы студий, где нашими студентами выполняются дипломные работы, включали эти картины. И сейчас уже стало обычным, что в прокат идет дипломный студенческий фильм. За последние три года на киностудиях страны выпущено 135 фильмов, в создании которых принимали участие студенты-дипломники. Надо, конечно, благодарить за это студии: нигде в мире никакой продюсер на такой риск не пойдет.

Сейчас мы хотим, чтобы и наша собственная, учебная студия ставила фильмы, и ее картины шли в прокат. Выход фильма на экран воспитывает ответственность студентов. Так что и здесь решается та же задача: воспитание личности будущих художников.

— Еще о студенческих фильмах. На ежегодных вгиковских конкурсах последних лет успех сопутствовал документальным лентам. Случайно это или закономерно? Сказываются ли в этом какие-то тенденции? Какие?

— Совершенно определенные тенденции — учебно-воспитательные. Неверно было бы думать, что в студенческих занятиях кинодокументалистикой проявляется некое юношеское следование моде на эстетику документальности. И в учебном процессе нет какого-либо предпочтения документальному кино в ущерб игровому, хотя многие документальные ленты снимают будущие режиссеры игрового кинематографа. Однако, действительно, документальных лент больше и качественно они лучше. Почему?

Чтобы понять это, вернемся к тому, с чего начинался наш разговор. Большая часть наших студентов — недавние школьники с ничтожным запасом жизнен-

ных наблюдений. Через несколько лет они уйдут на студию, а студийная жизнь обычно замыкается в кругу профессиональных хлопот. Значит, мы, педагоги, должны сделать как можно больше для того, чтобы в ходе обучения сблизить студентов с окружающей действительностью в самых разных ее проявлениях. И с первого курса, с первого репортажа мы учим познавать жизнь, видеть факты, отбирать их, анализировать.

Недаром говорят, что жизнь — лучший воспитатель. Вот поглядите...

Ректор протянул корреспонденту свежую институтскую газету-двухполоску «Путь к экрану». На первой страничке крупно набрана «шапка»: «ВГИК И СИБИРЬ!» На обеих полосах отчеты — очерк, информация, интервью — о работе студенческого строительного отряда «Синема-68», трудившегося в совхозе под Красноярском. Строители без ложной скромности докладывают о своих достижениях: «Совхоз ахнул». Но в работе они, видимо, и впрямь преуспели, были у них трудности, были радости — обо всем этом бойцы отряда рассказывают взахлеб, переполненные новизной впечатлений. А рядом — репортаж-перепечатка из газеты «Вечерний Новосибирск»: студенты-практиканты сняли спецвыпуск журнала «Сибирь на экране». Еще информация: группа студентов по путевке ЦК ВЛКСМ побывала в Дивногорске, Подтесове, Красноярске, Игарке, Дудинке, Норильске. Студенты проплыли по Енисею 2000 км, читали лекции, выступали в кинотеатрах и на телестудиях, показывали вгиковские фильмы.

—...Вот так знакомятся с жизнью студенты. И, по нашему мнению, естественным следствием, прямым путем, связывающим профессиональную выучку с воспитанием жизнью, является работа в кинодокументалистике.

А чтобы все было ясно относительно студенческих удач в работе над документальными лентами, скажу, что тут правильнее было бы обратить внимание на первые неудачные шаги в попытках создать игровую ленту: умение работать с актерами приходит не сразу.

— В воспитательной работе со студенческой молодежью большую роль играют партийная и комсомольская организации института. Не могли бы вы сказать, в каких конкретных формах выражается эта роль?

— Наши партийная и комсомольская организации многочисленны: 175 коммунистов, из них 70 студентов, главным образом старших курсов, 400 комсомольцев. Они нередко выступают инициаторами важнейших начинаний, заботятся о том, чтобы повседневная жизнь молодежи как можно теснее соприкасалась с жизнью страны. Возьмите хотя бы наши традиционные «пятницы». Так мы называем еженедельные встречи с интересными людьми. Кто только не бывал у нас: председатели колхозов и космонавты, директора заводов и руководители зарубежных коммунистических партий, выдающиеся ученые и известные кинематографисты.

Организуем мы и встречи с выпускниками института. Приходили к студентам выпускники экономического и постановочного факультетов. Намечаем вскоре собрать первый выпуск института: эта встреча планируется в ряду других мероприятий, которыми мы отметим приближающийся полувековой юбилей ВГИКа.

Назову еще одно важное дело, которому все мы придаем особое значение. К 50-летию ВЛКСМ студенты подготовили пять новых работ — пять документальных фильмов. Четыре из них выполнены по заказу ЦК ВЛКСМ: о комсомоль-

цах Магнитки, о военных моряках Балтики, о молодых ученых-физиках из Дубны — лауреатах премии Ленинского комсомола, о сельских комсомольцах Украины. И один фильм создан по заказу МГК ВЛКСМ — о работе в различных концах Родины строительных отрядов студентов-комсомольцев московских вузов. Полагаю, что этот перечень свидетельствует о том, как воспитывается новое пополнение кинематографистов, как стараемся все мы связать воедино познание жизни с изучением искусства кино.

— А что интересует в современном киноискусстве студентов? Какие фильмы последнего времени им понравились?

— Коротко можно сказать так: нынешним студентам нравятся фильмы проблемные. Такие, которые заставляют думать, вызывают желание спорить. В последнее время большой интерес и оживленные дискуссии вызвали картины «Шестое июля» и «Доживем до понедельника».

В целом наши студенты — строгие и справедливые критики. Но когда мы, педагоги, сталкиваемся со студенческими оценками фильмов, наблюдаем, как принимают студенты ту или иную картину, перед нами встает необходимость формировать, воспитывать вкус будущих работников кинематографа. Поэтому мы ввели в программу обучения специальный семинар для студентов всех курсов — семинар современного фильма.

На этом семинаре обсуждаются новые фильмы (дважды в неделю мы показываем студентам картины советского и зарубежного производства). Руководят семинаром преподаватели-киноведы, активно участвуют в работе преподаватели кафедры философии, приглашаем также ведущих кинокритиков.

— В творческих вузах студенты и педагоги связаны особенно тесно. Учебные мастерские сравнительно невелики, мастер имеет все возможности для того, чтобы учить и воспитывать каждого своего питомца, при этом совершенствуя свою деятельность не только на педагогическом поприще, но и в науке и в искусстве. Очевидно, так обстоит и во ВГИКе?

— Так. Но надо правильно представлять себе реальную сложность процесса обучения и воспитания, особенности педагогического труда в творческом вузе. Не так оно просто совмещать преподавание с собственной активной творческой деятельностью. Может быть, по этой причине из числа режиссеров среднего поколения во ВГИКе работают только Чухрай и Таланкин, из молодых мало кто интересуется педагогической деятельностью.

Как уже говорилось, мы стараемся регулировать педагогический процесс таким образом, чтобы студенты приобретали и теоретические знания, и практические навыки, и конкретное знание о том, чем станет для них будущая работа в кинематографе. Поэтому нам в равной степени дороги и такие специалисты, которые целиком отдали себя педагогике, как Кулешов, Головня, и такие, которые могут уделить институту лишь часть своего времени, как Чухрай, Таланкин, Кармен, Пилихина,— они всегда в форме, в работе, в творческом поиске, этим интересны студентам.

О педагогах института, о научной и творческой работе во ВГИКе надо бы рассказать обстоятельно, это особая тема.

— Последний вопрос — о выпускниках ВГИКа. Интересно узнать, как складываются их судьбы. Следит ли за этим институт?

— Мы знаем, что сталось с нашими выпускниками. Судьбы их не всегда нас удовлетворяют, как и самих выпускников, разумеется. За тех, кто оканчивает режиссерский, операторский, экономический и киноведческий факультеты, беспокоиться не приходится: они без хлопот получают распределение на работу.

Со сценаристами трудно. Тем, кто успел проявить себя, даем свободный диплом с правом работать по творческим договорам. Других, прямо надо сказать, стараемся куда-то пристроить, хотя бы в редактуру, чтобы они имели работу, заработок на первых порах. Киностудии, к сожалению, побаиваются новичков-сценаристов и неохотно заключают с ними договора. Есть, правда, исключения. На студии имени Горького молодых сценаристов привечают, там они закрепляются. Хорошо придумали и на студии имени Довженко: там есть своя сценарная мастерская, куда могут взять новичка в штат на год — посмотреть, как он себя проявит. А, скажем, на «Мосфильме» нашим выпускникам сценарного факультета, как правило, не удается пробиться ни в одно объединение. А ведь как это важно, чтобы студии шли навстречу молодым авторам. И риск при этом не так уж велик, равен сумме аванса.

Режиссеров и операторов мы распределяем по заявкам на киностудии и в телевидение. Но нередко молодым режиссерам подолгу приходится ждать первой самостоятельной постановки. Между прочим, учитывая это положение, мы не раз поднимали вопрос о ликвидации Высших режиссерских курсов. Дублируется работа, распыляются преподавательские силы. Надо сконцентрировать всю подготовку кинорежиссеров во ВГИКе. Тем более, что курсы не могут дать столь основательную подготовку, как институт. И устроить молодого режиссера на работу было бы легче. Это моя точка зрения.

Видимо, и эта тема, как многие другие, заслуживает особого разговора. Такой разговор, надо думать, состоится: журнал «Искусство кино» предполагает опубликовать цикл статей, посвященных работе Всесоюзного государственного института кинематографии.

Новые фильмы

«Новые приключения неуловимых»

«Зигзаг удачи»

«Махтумкули»

«Там, где длинная зима»

«Люди в пути»

Продолжение следует...

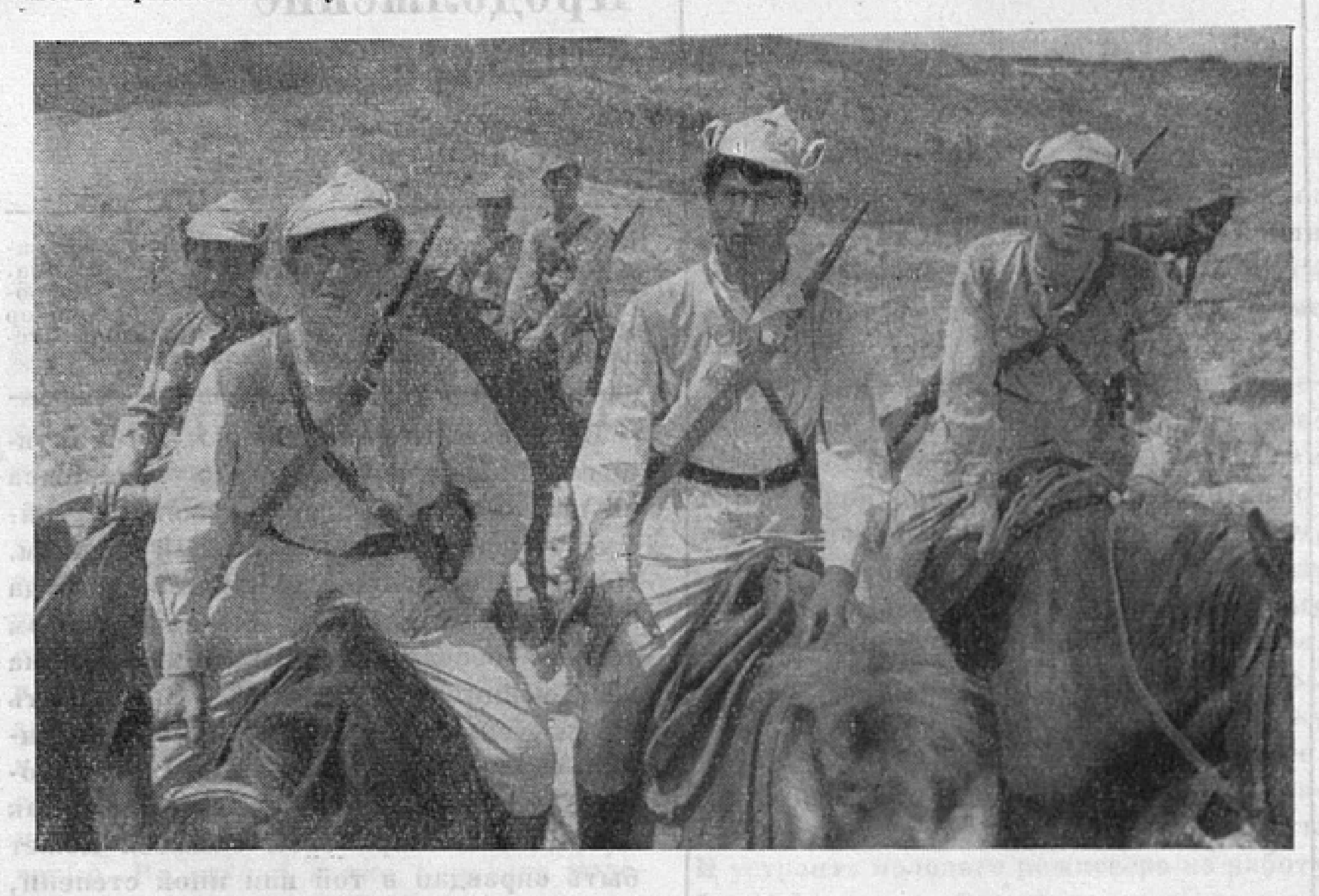
С. Смоляницкий

«Новые приключения неуловимых». Сценарий А. Макарова и Э. Кеосаяна. Постановка Э. Кеосаяна. Оператор Ф. Добронравов. Художник В. Голиков. Композитор Я. Френкель. Звукооператор А. Ванециан. Редактор Л. Голубкина. «Мосфильм», 1968.

В бурном течении только что минувшего кинематографического года едва ли не самое заметное и, кажется, стойкое явление — многосерийный фильм. Похоже, что прошли времена, когда картина в двух сериях была предметом долгого обсуждения в кабинетах и на конференциях. Напротив, выстрелить приключенческую ленту не сразу, а сериями, стало теперь, что называется, хорошим тоном. Так задумывается — так и снимается. При этом замысел может быть оправдан в той или иной степени, а может — и не оправдан вовсе. Нередко продолжение следует без всякой к тому необходимости, благодаря лишь волевому усилию авторов.

Но вот перед нами вторая серия фильма, появление которой в прямом смысле слова подсказала жизнь. И не только кассовыми сборами, но прежде всего удивительно полным соответствием романтического настроя зрителя и действия, завладевшего и экраном, и этим зрителем. Если поначалу сама идея повторной экранизации повести, увидевшей свет в 20-х годах, казалась довольно проблематичной, то сегодня выглядит вполне естественным выход за пределы экранизации — продолжение темы.

Читателю, сколько-нибудь внимательному к кинематографу, нетрудно догадаться, что речь идет о «Новых приключениях неуловимых». Уже первая лента режиссера Э. Кеосаяна — «Неуловимые мстители» — вызвала к себе неподдельный интерес органическим сплавом героического и комедийного, совме-



щением приключенческого и острохарактерного начал, которые в свое время принесли широкую популярность повести Павла Бляхина и фильму Ивана Перестиани. Романтика революционных лет заново ожила для юного зрителя в героях фильма — его сверстниках — таких знакомых и таких необычайных. Удача «Неуловимых мстителей» была в том, что фильм сумел приблизить далекое время к молодым сердцам, всегда жаждущим риска, опасности — такой ситуации, где можно было бы проявить энергию, отвагу, смекалку, удаль. Постоянное в этом возрасте стремление отождествить себя с полюбившимся героем во многом обеспечило успех фильма в массовой юношеской аудитории.

И вот на экране — новые приключения неуловимых. Новые подвиги юных разведчиков, выполняющих важное задание, от успеха которого зависит ответственная боевая операция буденновской армии.

Режиссер Э. Кеосаян и сценарист А. Макаров не побоялись поручить своим героям столь серьезное и сложное дело, их не смутили вполне возможные упреки в «нереальности», «надуманности» происходящего. Они действовали по законам жанра, который допускает самые вольные полеты творческой фантазии, самые невероятные повороты событий.

В первой серии фильма, где авторы, возвращаясь к забытым было традициям героико-приключенческой ленты, решали новые для себя задачи, еще чувствовалась некоторая робость, скованность поисков. В смене острых, озорных эпизодов, в ритме действия порой появлялась неоправданная замедленность, возникали паузы — как раз в тех местах, в которые авторы старались внести «серьезность», «психологизм». Создавалось впечатление, что создатели картины, изобретая забавные, необычные ситуации, вдруг словно сами хватали себя за руки: а не слишком ли мы далеко захо-



дим? Не слишком ли отрываемся от конкретно-исторической почвы? Не возникнет ли у юного зрителя некое облегченное представление о гражданской войне?

В «Новых приключениях неуловимых» как бы произошло освобождение от тех ограничений, которые давали о себе знать в первой ленте. Раскованность, бо́льшая свобода в обращении с материалом сделали картину по-настоящему занимательной, увлекающей как раз необычайностью событий, остротой положений, неожиданными движениями сюжета. Невероятных ситуаций, в которые попадают юные герои, здесь намного больше, чем в первой серии. Условность жанра откровенно провозглашается необходимым правилом игры.

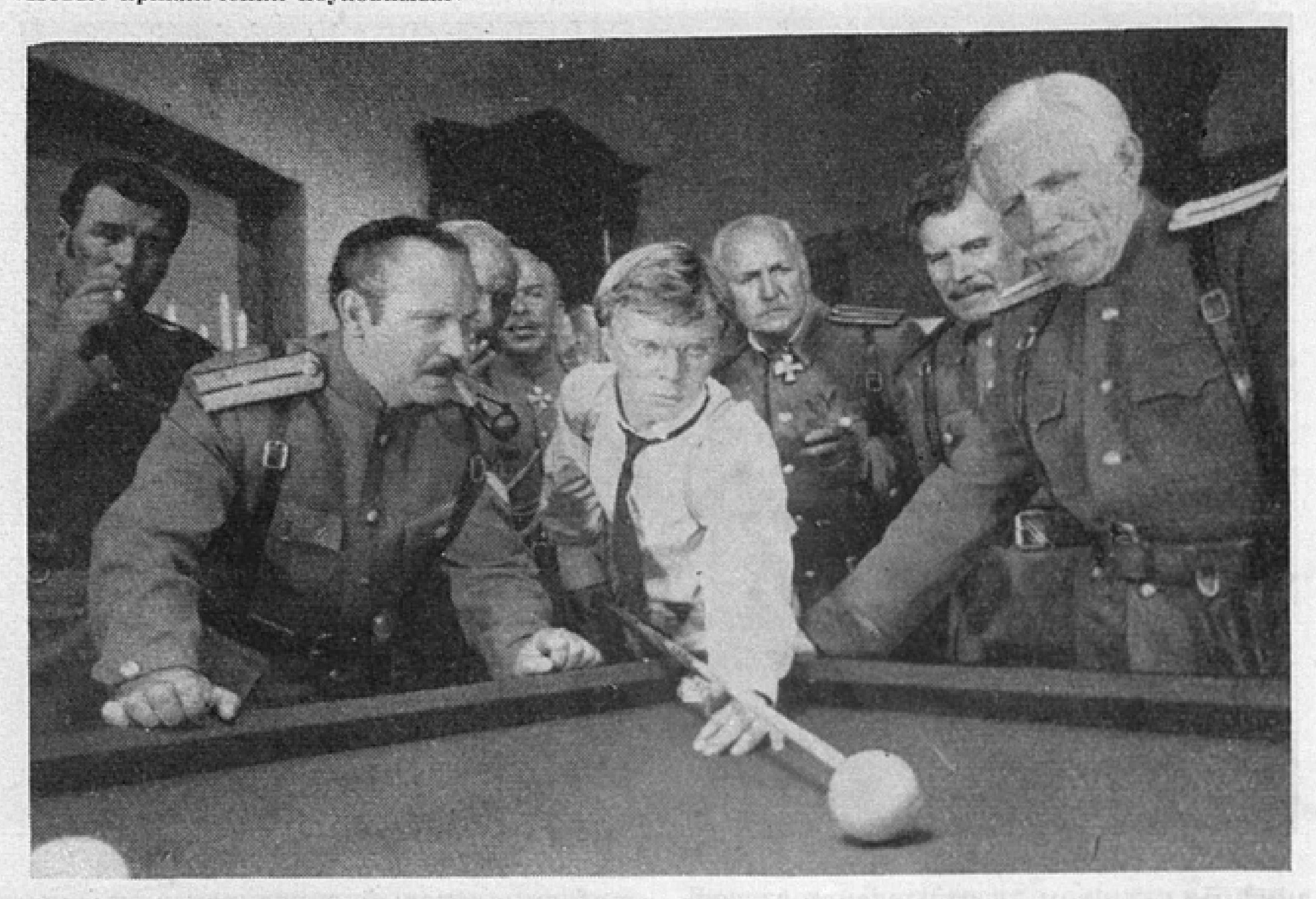
В самом деле, казалось бы, невероятна сама операция, осуществляемая неуловимыми мстителями,— они должны раздобыть схему оборонительных сооружений белой армии из сейфа с секретным шифром, который находится в кабинете самого начальника контрразведки.

Казалось бы, невозможно поверить и в то, что юный Валерка-гимназист сумеет провести двух опытных контрразведчиков — полковника Кудасова и штабс-капитана Овечкина.

Казалось бы, неправдоподобно и все дальнейшее — бегство, погоня, спасение героев...

Однако все эти «невероятности», немыслимые с точки зрения обычной житейской правды, становятся вполне допустимыми в условной форме приключенческого фильма, в рамках жанра, избранного авторами. Мало того, они захватывают стихией бурного действия, атмосферой напряженного, отчаянного поединка.

Когда Валерка, обманув охрану и дежурного офицера, проникает в кабинет полковника Кудасова и, зная, что уже поднята тревога, пытается подобрать ключ к сейфу,— нам не важно, могло



ли это быть на самом деле. Важно, что мы верим: Валерка способен на такое. И когда потом, достав карту, он, преследуемый солдатами охраны, вылезает в окно и чудом удерживается в узком простенке верхнего этажа, а снизу на него направлены дула винтовок и уже вот-вот взберется по лестнице и схватит смельчака атаман Бурнаш, мы все же не хотим, не можем примириться с тем, что спасения нет, хотя положение — безвыходное. Мы не хотим примириться, потому что поверили: существует нечто такое, перед чем должна отступить логика событий. И авторы фильма — по праву, по закону жанра — идут нам навстречу: на выручку Валерке бросается Яшка-цыган, и вскоре уже мчатся с бешеной скоростью в штабной машине юные герои, вызывая шумное одобрение и восторг столь же юного зрительного зала. Отвага и бесстрашие побеждают!

Молодая отвага неуловимых мстителей — это отвага революции. Их мужество, смелость, находчивость — это качества борцов, сражающихся за ее победу. И если фантастичны, невероятны приключения неуловимых, то вполне реальны, конкретны их характеры, проникнутые высоким духом оптимизма и героики.

Определившиеся еще в первой серии, характеры юных буденновцев здесь обогащаются новыми черточками — ведь задача, которую они решают, и сложнее и опаснее. Темпераментный, удалой, нетерпеливый Яшка-цыган умеет, оказывается, если нужно, проявить выдержку и начать действовать в нужный момент — ни раньше ни позже. Таким он предстает, например, в сцене спасения Валерки — одной из самых напряженных и волнующих ситуаций фильма. А самый трезвый из всех, самый спокойный и расчетливый, Валерка решается на отчаянный и, казалось бы, безрассудный поступок — проникнуть среди бела дня в кабинет к самому полковнику, что назы-



вается, прямо к черту в зубы. И мужественный Данька свободнее, естественнее проявляет себя — не скованное отступлениями и остановками остро развивающееся действие создает для этого благоприятные условия.

Ощущение полноты сил, безграничных возможностей молодых бойцов революции передают уже знакомые нам по первой серии фильма исполнители ролей храброй четверки неуловимых — Вася Васильев (Яшка-цыган), Миша Метелкин (Валерка-гимназист), Витя Косых (Данька), Валя Курдюкова (Оксана). Молодые актеры самозабвенно отдаются веселой, стремительной игре. Потому их герои с такой лихостью совершают головокружительные прыжки, вступают в отчаянные потасовки, уходят из рук настигающего их врага. Им сопутствует удача, потому что они сами — живое ее воплощение.



В том же ключе — увлеченной, яркой игры — решен образ эстрадного актера Бубы Касторского. Его находчивость, остроумие, оптимизм заставляют вспомнить неунывающих озорных персонажей, порожденных пестрым и шумным бытом одесской улицы. С той же легкостью и непринужденностью, с какой Буба может болтать на прогулке со знакомым, он совершает дела куда более серьезные, связанные с опасностью для жизни,— он тоже служит революции и идет ради нее на самые рискованные шаги.



Для образа Касторского артист Б. Сичкин находит свежие, любопытные краски, не давая своему герою оставаться в рамках унылой традиционности. Но вот обстановка, в которой находится Буба Касторский, развлекая военную и штатскую публику, производит впечатление много раз виденного, до оскомины знакомого. Конечно, ресторан был ну-

жен авторам фильма — в нем происходят события, важные для развития действия. Но, боже мой, сколько раз это уже мелькало на экране — и спивающиеся белые офицеры, и их вульгарно-кокетливые дамы, и дельцы в накрахмаленных манишках, и красивый, томный поручик с гитарой, изливающий свою тоску в песне, сильно отдающей «жестоким романсом»... Не было никакой нужды вытаскивать на экран эти дежурные приметы «разлагающегося светского общества», тем более что в самом фильме есть ощущение близкого конца, обреченности, неизбежной гибели старой России. Это ощущение рождает и образ полковника Кудасова (Ю. Толбузин), и образ штабс-капитана Овечкина (А. Джигарханян), с которым ведет опасную игру Валерка-гимназист, надеясь найти пути к сейфу, где спрятана карта. Умно и несколько необычно играет эту роль Армен Джигарханян: он показывает опытного и хитрого офицера контрразведки и вместе с тем раскрывает свое отношение к образу, иронизирует над ним — возможный было ореол ловкого, умелого противника разрушен.

...Схватываются в остром поединке, мужественно встречают опасности, несутся в бешеной скачке, ускользают от погони поистине неуловимые герои фильма. Оптимизмом, молодым озорством отважных проникнута новая картина Э. Кеосаяна. И это настроение более всего соответствует духу юных зрителей, которые давно с таким увлечением не следили за событиями, развивающимися на экране. Создатели «Неуловимых» не остановились в поисках, а пошли вперед, добиваясь цельности и чистоты жанра, к которому так велика тяга зрителей. Потому и естественна, закономерна их удача.

Испытание выигрышем

Ел. Бауман

«Зигзаг удачи». Сценарий Э. Брагинского, Э. Рязанова. Постановка Э. Рязанова. Оператор В. Нахабцев. Художники С. Воронков, И. Новодережкин. Композитор А. Петров. Звукооператор В. Попов. Редактор А. Степанов. «Мосфильм», 1968.

Одно удовольствие смотреть фильм «Зигзаг удачи». Сколько смешных мест! Какие неожиданности в поворотах сюжета! Как очаровательно мультипликационное вступление! А актеры! Совсем новые краски в игре Евгения Леонова, Ирины Скобцевой, Евгения Евстигнеева, настоящий взлет Валентины Талызиной, успех Георгия Буркова в небольшой, но отнюдь не незаметной роли. Ну и, конечно, режиссура Эльдара Рязанова, его четко оформившийся в «Берегись автомобиля!» и теперь легко узнаваемый творческий почерк. Превосходно смотрится «Зигзаг удачи»!

Потом наступают другие минуты. Минуты сомнения, которые неприятны, как всякое сомнение в том, что любишь. Что-то кажется недосказанным. Что-то кажется сказанным невнятно. Создается впечатление, что финал наступил раньше, чем авторы свели концы с концами (и в сюжете, но особенно — в теме). Что мультипликационное вступление — этюд о роли фотографии в жизни человечества, выполненный режиссером Федором Хитруком,— живет как прелестная самостоятельная короткометражка, ничего к существу фильма не добавляя. Что отдельные сцены картины, каждая из которых сама по себе весьма и весьма недурна, не всегда складываются в стройное сооружение. Что рядом с покорившими нас персонажами промелькнули образы, сделанные бесцветно или ординарно, и что даже такие превосходные актеры, как Алексей Грибов или Валентина Теличкина, не получили в фильме



по-настоящему интересного материала. Что не всегда на высоте текст диалогов, а закадровый голос комментатора (текст читает Зиновий Гердт так, как обычно читает такие тексты, то есть хорошо) чаще проговаривает более или менее смешные фразы, чем высказывает мысли.

Много сомнений для одного фильма. Иное произведение погибло бы под грузом и половины подобных упреков. А вот «Зигзаг удачи» со всеми своими недостатками и недочетами и даже со своей недосказанностью остается заметным явлением на нашем киноэкране.

Несколько лет назад, уже довольно давно, в «Фитиле» промелькнул один неудачный сюжет. Речь в нем шла о дверных замках, которые никуда не годятся в домах-новостройках. Сюжет призван был обличить нерадивых строителей, пренебрегших столь важной принадлежностью квартиры и заставляющих новоселов всеми правдами и неправдами доставать дефицитные замки. Наши счастливые новоселы, убедившись, что квартиры их заперты некрепко, должны были черт знает как суетиться и метаться, прежде чем в их руках оказались сложнейшие, хитрейшие, неповторимейшие ключи, которыми они, торжествуя, надежно замкнули свои двери. Замыкание индивидуальных квартир на индивидуальные запоры вылилось в какой-то самозабвенный танец среди ключей, в поэму экстаза. И стало грустно. Но совсем не из-за строительных неполадок.

Конечно, мы живем в век, когда замок и ключ еще не потеряли своего значения. А коли так, пускай уж их делают хорошо. Все это верно. Хочется возразить не против ключа, а против экстаза по данному поводу.

Всем нам знакомо жизнерадостное лицо румяного мужчины, который, поднимая, как знамя, сберегательную книжку, сообщает с плаката городу и миру, что он:

В сберкассе деньги накопил,
Автомобиль себе купил.

Если бы плакатный мужчина мог думать, он первым делом бы решил, что развешанные в иных местах таблички с предупреждением: «Берегись автомобиля!» с этой минуты перестали иметь к нему отношение. Пусть берегутся не-



дальновидные граждане, которые своевременно не обзавелись сберкнижками и теперь вынуждены разделять превратности пешеходного существования!

Эмиль Брагинский и Эльдар Рязанов, сделавшие предупреждение «Берегись автомобиля!» названием своей предыдущей работы, обратили этот призыв как раз не к пешеходам, а к некоторым машиновладельцам. Не потому, разумеется, что они против автомобилей, а потому, что они против экстаза собственничества. В картине происходило столкновение мещан, отравленных микробом стяжательства, микробом приобретательства, с бессребрениками и альтруистами, людьми, живущими духовными запросами и понимающими свой гражданский долг. В своей новой комедии «Зигзаг удачи» авторы остались верны этому кругу проблем.

Когда кто-то предлагает вниманию зрителей новую тему, принято считать это счастливой находкой. Подразумевается, что свежие темы надо непременно долго выискивать. Но вот, например, что заметил как-то один умный человек. Он обратил внимание на то, что если бы лет через пятьдесят или сто по нашим фильмам захотели изучить общественные отношения на рубеже пятидесятых — шестидесятых годов двадцатого века, никто не смог бы установить, были ли в этот период деньги и какую роль играли они в жизни людей. Действительно, кино этой темы избегает. Хотя всем ясно, что проблема существует. Нужна была художественная смелость, чтобы взяться за нее, заговорить о том, что принято было обходить. Эту смелость проявили Э. Брагинский и Э. Рязанов, принимаясь за «Берегись автомобиля!». Они проявили последовательность, поставив «Зигзаг удачи».

Вновь пафосом картины стала нетерпимость к обывательщине, к миру, где рублем и копейкой меряются человеческие отношения, где непременными спутниками приобретательства выступают демагогия и показуха, ханжество и хамство. Только тут исчезло то четкое деление персонажей на два противостоящих лагеря, какое было в предыдущем фильме: на одной стороне — жулики, спекулян-



ты, хапуги, от первобытно наглых до изощренно тонких, понимающих момент и прикрывающихся фразой, на другой стороне — добрые и честные люди, борцы за справедливость. Герои «Зигзага» не могут быть отнесены ни к первой, ни ко второй категории. Они не спекулируют, не занимаются махинациями, не живут на нетрудовые доходы. Они не покупают себе автомобилей и дач, возбуждающих пьянящее чувство собственности, не ставят на людей медвежьих капканов для защиты своего родного имущества. Предел их мечтаний — стрельнуть у сослуживцев трешку до получки. Они состоят членами профсоюза, ведут общественную работу, пекутся о чести коллектива, стремятся достойно рапортовать. Словом, они не только не куркули, но люди, наделенные общественными инстинктами. Они даже готовы выступить за справедливость. Можно ли назвать их добрыми и честными людьми? До известной степени. Но только до известной степени. И они не борцы. Нет, совсем не борцы. Они часто страдают от ханжества и хамства и столь же часто проявляют эти качества сами. Они не поставят вам страшного капкана, но ловушку все-таки поставят, коснись их кровного. Только сами же и попадутся в свою ловушку. Словом, это не слишком удачливые, довольно-таки заурядные люди, ведущие весьма заурядное существование. Их мирок мал и жалок, их идеалы и цели ничтожны, их активная общественная жизнь иллюзорна. И вот в их ординарном, привычном бытие замаячило некое событие: крупный выигрыш. Деньги!

Деньги. Как повлияют они на нравственные качества наших героев? Что в них изменят? Какие подспудные, ранее неизвестные стороны характера вызовут они к жизни? Эти вопросы и выясняет фильм.

Действие происходит в небольшом периферийном фотоателье, снабженном громким названием «Современник». Здесь служит симпатичный увалень с добродушным лицом — фотограф Володя (Е. Леонов). Ему надоело снимать людей для сезонных билетов и хочется иной, творческой деятельности, путь к которой

лежит через покупку фотоаппарата, а на фотоаппарат нет денег. Здесь служит местная красавица Лидия Сергеевна (И. Скобцева), дама, уставшая от очередей в парикмахерских и от ревнивого мужа (Г. Ронинсон) и убежденная в том, что она рождена для какой-то иной жизни, более соответствующей ее небывалой красоте. Здесь служит приемщица Алевтина (В. Талызина), не первой молодости девушка с безнадежной внешностью, активно ведущая общественную работу, но втайне мечтающая только о том, чтобы выйти замуж, и глубоко убежденная, что ажурные чулки и костюм джерси сделали бы ее ничуть не хуже Лидии Сергеевны. Здесь служит ретушер Петя (Г. Бурков), славный парень, готовый использовать любой предлог, чтобы получить от жизни удовольствие. Служат здесь и еще несколько человек, чье участие в сюжете уже не столь важно. Зато очень важно для действия, что сюда захаживает директор автобазы Калачев (Е. Евстигнеев), гражданин грубый, но прямой и к тому же возможный алевтинин жених, найденный для нее по сватовству.

Однажды под покровом ночной темноты симпатичный Володя залез в казенный сейф и забрал оттуда членские взносы, которые сам же с превеликим трудом вытряс из своих сослуживцев днем, а на место взносов честно положил расписку, заверив ее печатью. На временно позаимствованные общественные деньги он купил облигацию трехпроцентного выигрышного займа и выиграл десять тысяч. Но сотрудники ателье решили, что выигрыш общий, раз облигация приобреталась на их рублики, и решительно протянули руки за своими долями. И начались интриги и склоки, погони и драмы. Каждый готов был бороться за деньги, как за мечту своей жизни. Простодушный Володя боролся за возможность творить для столичных изданий — снимать манящий его «поток жизни», слухи о котором достигли и ателье «Современник». Затурканная Алевтина — за джерси и прочие модные штучки, способные отрегулировать ее личную жизнь. Глупенькая Лидия Сергеевна — за освобождение от зануды-мужа и вообще за что-то манящее и неизведанное. Но поистине неисчерпаемое количество проектов имел Петя: устроить сабантуй и пить вино. Или: махнуть всем на Кавказ и пить вино. Или: отправиться на рыбалку и пить вино. Петя был аристократ духа. Он презирал приобретательство и уважал умение тратить.

Когда деньги были получены, разделены и истрачены, когда мечты, казалось бы, должны были осуществиться, мы снова застали коллектив «Современника» на своих рабочих местах. Снова все в сборе. Снова собирают какие-то взносы. Снова все жалуются на отсутствие денег. Ничего не изменилось. И снова наивный толстяк Володя запускает в сейф руку, чтобы на позаимствованные общественные средства приобрести очередную облигацию. Авось...

Вот только Алевтина как будто добилась своего. Она выходит замуж за Калачева, за этого известного грубияна и наглеца, потянувшегося к ней своим одиноким и в чем-то беззащитным сердцем. И, видимо, задаст еще ему жару за все унижения своего безрадостного девичества.

Итак, деньги никому не принесли осуществления мечтаний. Более того, они показали всю никчемность и несостоятельность этих мечтаний. Случившееся ничему не научило героев...



Безупречная четкость и отточенность всех линий, всех компонентов картины «Берегись автомобиля!» в новой работе не повторилась. Удача идет по фильму зигзагами. Она приходит прежде всего там, где находят возможность реализации своеобразные, поразительно достоверные и в то же время парадоксальные человеческие характеры. Она изменяет фильму, когда появляются персонажи, таковыми качествами не наделенные, когда используются приемы, стилистике этого фильма чуждые или на тему его не работающие.

Высокий взлет — сцена сватовства Калачева к Алевтине. Столь решительная и уверенная в себе на работе, а теперь вдруг оробевшая, Алевтина входит в комнату, где мать принимает выисканного где-то жениха, с храбростью последней, отчаянной надежды. Под тяжелым, неодобрительным взглядом папаши, вечно штудирующего «Красную звезду», среди неискреннего заискивания матери она должна завлечь жениха. А жених, самоуверенный и самодовольный, с лицом помятым и изношенным, с унылой лысиной и скучными глазами, смачно попивает чаек и скептически поглядывает на невесту: «Не подарок!» И Алевтина сникает под этим взглядом, опускает свои белесые ресницы, отводит голову с жалкими волосишками, собранными в кукиш на затылке, не знает, куда девать нескладные руки, мается от унизительности происходящего. Но все-таки она переломит себя, накинет платок, побежит провожать этого облезлого жениха и с подкупающей прямотой заговорит обо всем этом сватовстве, о своем желании выйти замуж даже за него, этакого охламона.

В том, как дальше повернутся эти характеры, нас ждет множество поразительных сюрпризов. Неожиданное обаяние откроется в этом туповатом хаме Калачеве, в меткости его суждений, в его какой-то глубоко запрятанной незащищенности, в его угадываемом одиночестве и в искренне возникшем чувстве к Алевтине. И не однажды еще удивит нас Алевтина, эта жертва и хищница разом, бесцветная, недалекая, умеющая себя смирять, но втайне честолюбивая,



рвущаяся повелевать. Отличный дуэт Е. Евстигнеева и В. Талызиной.

Много неожиданного откроется нам и в характере Лидии Сергеевны, этой уверенной в своей неотразимости, надменной, с куриным умишком дамочки. Образ, который, казалось бы, весь тут, весь на поверхности, расцвечен авторами и актрисой И. Скобцевой, проявившей великолепные комедийные данные, целой гаммой красок. Наше отношение к Лидии Сергеевне столь же неоднозначно, как и к Алевтине и к Калачеву. Да, глупенькая дамочка ищет обеспеченности, поклонения, красивой жизни. Но сколько откровенности в этих мизерных желаниях, какой трогательный восторг по поводу самой себя и своих поступков: «Я достала воблу!», «Я пришла вам сделать предложение!», «Я готова на любые жертвы!»

Нас не раз порадует и главный виновник суматохи в «Современнике» — фотограф Володя, милый и недалекий Володя, так стремящийся быть честным и так своеобразно эту честность понимающий, так пытающийся быть твердым и так легко сбивающийся то туда, то сюда. Леоновские простодушие и бесхитростность придали новый смысл его рассуждениям о деньгах, его торжеству по поводу выигрыша громадной суммы. И вновь возникает все та же неоднозначность нашего восприятия этого героя, как и других персонажей, неоднозначность, заставляющая зрителя думать, придающая картине глубину, обусловившая ее победы.

Но, как говорит пословица, недостатки часто — продолжение достоинств. И та же неоднозначность, придающая персонажам жизненную достоверность, порой оборачивается другой своей стороной. В картине появляются нечеткость, аморфность, сюжетные линии к концу как-то расползаются. Мы можем только догадываться о завершении линии Лидии Сергеевны, о дальнейших отношениях Володи со своей невестой Олей, о результатах придуманного Володей способа вывести фотоателье из прорыва. Порой нам не хватает определенности и в отношении авторов к происходящему, к своим героям.

И все же фильм состоялся. Порой язвительно, а порой и грустно он посмеялся над миром, где торжествуют мелкотравчатые интересы, убогие стремления.

Большой мир нашей жизни и маленький, обывательский мирок. В фильме «Берегись автомобиля!» мы убедились в их параллельном существовании, в их противостоянии и противоборстве. Фотоателье «Современник» из «Зигзага удачи» оказалось где-то на точке перекрещения двух миров, которые, видимо, и в действительности далеко не всегда разграничены каменной стеной.

Мелкий мир и его люди во многом живут понятиями мира большого. Только порой толкуют их как-то по-своему. И здесь звучат слова: общественная работа, взаимопомощь, соревнование, любовь, долг, справедливость. Только здесь они как-то сместились, трансформировались и уже не во всем отвечают первоначальному смыслу, чего вовсе не замечают охотно употребляющие их люди.

Периферия, на которой помещается фотоателье «Современник», — не географическая, а духовная. Ее границы не обозначены на картах. «Зигзаг удачи» позволил совершить нам экскурсию туда — может быть, это путешествие поможет успешнее искоренять духовную периферию в жизни?

Фильм о народном поэте

Ю. Карагезов

«М а х т у м к у л и». Сценарий А. Карлиева, Х. Якубова. Постановка А. Карлиева. Оператор А. Карпухин. Художник В. Артыков. Композитор Н. Холмамедов. Звукооператор С. Молланиязов. Редактор Ф. Таирова. «Туркменфильм», 1968.

У этого фильма — долгая предыстория. Четверть века тому назад возник у режиссера замысел ленты о Махтумкули — легендарном поэте, столь же значительном в истории культуры Туркмении, как Алишер Навои — в узбекской поэзии или Важа Пшавела — в грузинской. Не только творчество поэта, но и жизнь его во всем многообразии, во всей противоречивости его мыслей и поступков, личность поистине незаурядная, проявившая себя полно и страстно, образ ярко героический — вот что взволновало режиссера Алты Карлиева.

Если вернуться мысленно к фильмам А. Карлиева, мы увидим, что историческая тема, тема народа, борющегося за свободу, для него главная, определяющая, что и в предыдущих работах режиссера — «Айна», «Особое поручение», «Решающий шаг» — явственно читается стремление осмыслить прошлое с позиций нынешнего времени, видится способность разглядеть в ушедшем то, что осталось живым и сегодня.

Быть может, я покажусь слишком смелым в своих предположениях, но мне думается, что на вышеназванных фильмах есть отсвет давнего замысла А. Карлиева, к которому ему пришлось возвращаться трижды, чтобы, наконец, воплотить на экране. Пожалуй, бессмысленно искать прямые связи, лежащие на поверхности параллели между «Махтумкули» и этими картинами, но их духовное родство — в авторской интонации, в самой атмосфере действия — представляется несомненным.

«Махтумкули»



Примечательно, что в движении от варианта к варианту, от сценария к сценарию углубляется образ Махтумкули — и при этом существенно — с ходом времени, которое каждый раз предъявляет требования к кинематографисту, если он по-настоящему чуток к жизни и чувствует в себе потребность прислушаться к голосу современности. Какие-то линии драматургии, которые прежде казались самыми необходимыми, теперь отступали на второй план, персонажи, незначительные поначалу, оказывались остронеобходимыми при новом повороте темы.

Так или иначе, сегодня, наконец, мы можем судить о фильме «Махтумкули» как о свершившемся факте, как о работе, которая была внутренне необходима не только для конкретных ее авторов, но и для туркменского кино в целом. Ибо мы увидели фильм, в котором традиция выступает не как что-то застывшее, определенное однажды и навсегда, а как выражение живого духа народа, а вернее сказать — души, вмещающей в себя все временные пласты сразу — и Махтумкули XVIII века и Махтумкули наших дней. В фильме А. Карлиева и молодого драматурга автора сценария Х. Якубова возник образ поэта, для которого боль народа — его собственная боль, и надежда людей на лучшее — чувство, исцеляющее его самого во всех его бедах, невзгодах. Эта сопричастность к горести, к мудрости, к радости простого человека и делает сочинителя стихов народным поэтом.

Таков Махтумкули, роль которого играет молодой Хоммат Муллык. Актер создает на экране образ человека, чьи душевное достоинство и благородство противостоят предательству и насилию. Перед нами — поэт, преследуемый судьбой, человек, почти жертвенно готовый служить поэзии и правде, отвергая милости двора и самого хана, человек, всей своей жизнью присягающий на верность народу. Время, которое выпало на его долю, чрезвычайно насыщено то всплывающими на поверхность, то подспудными конфликтами политического и классового свойства. Это эпоха отчаянной, фанатичной вражды туркменских племен, когда жестокой рознью пользуются более сильные племена, беспощадно угнетая слабых. Махтумкули творчеством своим, всей своей деятельностью призывал туркмен к единению, к сплоченности, в которой он видел главный и единственный способ противостоять угнетателям.

...Единой семьею живут племена,
Для тоя расстелена скатерть одна...

Образ народного поэта с удивительной, я бы сказал, восточной экспрессией раскрывается в эпизоде моления о воде, когда и актер и режиссер, выступая как подлинные соавторы, заставляют своего героя в короткие минуты прожить разом и гнев человека, восставшего против несправедливости, и бессилие просветителя, осознавшего тщетность своих надежд.

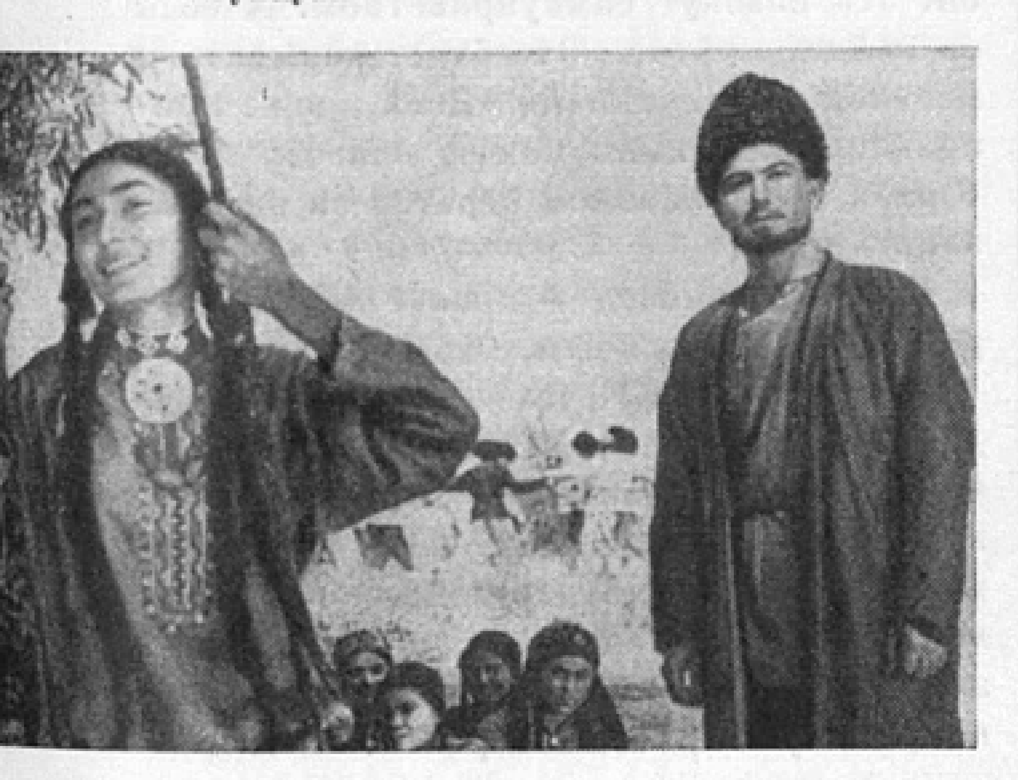
К сожалению, Х. Муллыку — если рассматривать его работу в целом — не удается достаточно убедительно передать эволюцию своего героя, внутренняя статика во многом оказывается непре-

одоленной. И на празднике и на свидании с любимой Менгли поэт одинаково благообразно красив, лик его всегда как бы подернут дымкой философских раздумий.

Вообще фильм внешне, в декоративности стиля, в приверженности к подчеркнуто красивому пейзажу впрямую следует так называемому восточному стилю, где непременны ярко-голубые минареты на фоне ослепительно синих небес... Пожалуй, легко можно представить противников и ниспровергателей поэтики такого рода. Однако в том фильме, о котором мы ведем речь, удивительно гармонично существуют, а точнее — прекрасно соответствуют друг другу яркость красок и накал поэтических, гражданских чувств героев.

Сознательно избранный режиссером прием — пусть это пышно прозвучит — торжествует свою победу в эпизоде народного тоя, который устраивается по случаю счастливого возвращения на родину Махтумкули. Здесь все празднично, все пламенно — и человеческий взгляд, и наряды, и яства, сверкающие украшения созвучны блеску куполов и цветистым речам. Оператор А. Карпухин остро чувствует, если можно так выразиться, градус эмоции, темперамент героев, и в его ненавязчивой подаче цвета яркое выглядит органичным, игра красок и выразительна и осмысленна.

«Махтумкули»



В эпизоде праздника, в дуэте с Х. Мулльком—Махтумкули выступает М. Черкезов—Мерген. Охотник Мерген — друг и в известной степени сподвижник поэта, он поддерживает его, восстав против хана своего племени. Но для нас в данном случае важны не линии сюжета, соединяющие два образа, а та камертонность чувств, которая роднит их друг с другом. М. Черкезов играет Мергена почти по-детски радостным в этом эпизоде, передающем приверженность человека доброго сердца к справедливому делу поэта и высокому вдохновению поэзии.

При этом Мерген — фигура самостоятельная, истинный представитель народа, в чьем облике воплощены смелость и вера в будущее, которое нужно отвоевать, которое не придет само, если «протянуть к небу ладонь». Мужество в поединке позволяет выстоять, не уступить врагу, когда не уступить почти невозможно. Именно в такой тяжкой ситуации охотник Мерген выявляет себя всего полнее. На глазах у поверженного ниц, исхлестанного плетьми, лежащего в колодках Мергена бьют его единственного сына, и тогда мы видим гнев человека, доброго человека, который становится страшен в ненависти. Однако здесь же надо отметить просчет актера (а скорее всего, общий просчет: и актерский и режиссерский) в том, что этот взрыв не подготовлен всей предыдущей историей характера.

...Что же, по строгому счету — а он в нашем случае правомерен — изъян

драматургии такого рода не единичен в фильме. Отдельные персонажи и так называемые боковые ветви сюжета подчас узко функциональны, выглядят некими обязательными атрибутами сложившейся кинематографической поэтики Востока. Я имею в виду образы Черкезхана, муллы и уже знакомых по другим фильмам — настолько, что их можно считать просто типажными,— представителей трудового народа.

Что касается лирической темы — несчастливой любви поэта к прекрасной Менгли и переживаемой им драмы разлуки (Фраги — второе имя Махтумкули — означает «разлученный»), то трогательная в чистоте чувств, какими живут влюбленные, она звучит лишь аккомпанементом основной мелодии фильма.

Впрочем, здесь уже властвуют более общие законы композиции. Однако я менее всего склонен к упрекам, хотя перечень частных недостатков можно было бы продолжить. Но моя задача виделась мне в другом: констатировать то, что удалось авторам «Махтумкули» и может послужить опорой в их дальнейших поисках. А удалось главное — фильм вышел за рамки узкобиографического произведения, рисующего образ художника. Режиссер А. Карлиев и драматург Х. Якубов сумели через личность выдающегося поэта воссоздать картину времени в его борениях и страстях. Махтумкули в их фильме живет одним дыханием с народом, и в этом авторы сумели разглядеть секрет прекрасной и трудной судьбы поэзии, прорвавшейся в наше сегодня через толщу столетий.

Удобно ли спать в гробу?

Н. Зеленко

«Там, где длинная зима». Сценарий Э. Тополя. Постановка А. Давидсона. Оператор В. Минаев. Художник В. Кислых. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператор Я. Харон. Редактор М. Папава. «Мосфильм», 1968.

...Плывет по могучей сибирской реке пароход-морозильник. А на пароходе идет жизнь. Кто-то режется в домино (звучат очень реалистические реплики: «А я дуплюсь...», «Дуплись, дуплись, можно подумать, что он этим ходом от козла спасется...»). Кто-то попивает пивко. Руководитель треста Ардышкин отказывается от радушно предложенной кружки (надеемся, вы уже догадались, что он окажется отрицательным). Секретарь обкома Романчук варит уху. Обсуждаются попутно две проблемы — следует ли класть в уху рыбьи головы и следует ли продолжать поиски нефти, прекращенные Москвой как нерентабельные. Геолог Юртов убежден, что «нефть должна быть в Юрско-Ланжинских отложениях», и уговаривает Романчука разрешить ему дальнейшее бурение. В конце концов Романчук соглашается, заявив несколько цинично: «Если мы провалимся, это назовут самоуправством. А если он найдет нефть?.. Это будет называться местной инициативой». Риск, даже приправленный цинизмом,— благое дело. Юртов с энтузиазмом берется за организацию работ.

Весь этот эпизод — пролог картины — решен авторами в стиле так называемого «потока жизни». Нас пытаются убедить, что показывают нам «жизнь, как она есть». Не обольщайтесь. Это иллюзия номер один. И не потому, что невозможно поверить, будто вопрос о поисках нефти обсуждается за варкой ухи. Просто экранный «поток жизни» так неестествен, натужен, так старательно маски-



руется под жизнь подлинную, что невольно приходят в голову мысли о кинематографической моде... О моде, овладевшей массами, когда, скажем, миниюбки носят все — даже те, кому это явно не идет. И понимают, что не идет, но что поделать — модно, современно...

Современность фильма — и с точки зрения содержания и с точки зрения его стилистики — иллюзия номер два. Картина о людях, стирающих белые пятна на карте, о тех, кто одержим идеей поиска, о тех, кто отдает себя делу безраздельно. Разве это не современно? Да, спору нет. Но какими словами говорят об этом авторы? «А страна — и не только наша страна — ждет сибирскую нефть и сибирский газ... В суровой летописи надежд и борьбы мы выбрали лишь одну историю...» Право, подобным слогом давно уже не изъясняются даже самые скучные газетные передовицы.

Теперь обратимся к сюжету — он-то уж наверняка должен быть современным. Сюжет утверждает, что Юртов получил разрешение продолжать бурение до наступления зимы. Приехала бригада опытных бурильщиков из Башкирии. Поработала до зимы, убедилась, что перспективы здесь не блестящие, нефтью пока и не пахнет,— и поспешила ретироваться. В финале Юртов остается на буровой в полном одиночестве. Бригада уехала потому (если верить словам бригадира), что ей не хватало внимания со стороны общественности, попросту говоря — славы. Вот как откровенно высказался бригадир: «В Башкирии, что ни месяц, то буровой мастер Винничек в газете строчку имел, портреты печатались, а тут шо? Ни нефти, ни газет, ни радио. Один только северный коэффициент... У нас как? Пока нефть не откроешь, никто не спросит, как ты, Винничек, живешь... А откроешь, тогда все — и газеты и радио зашумят, на грудь медаль прицепят. А ты мне дай медаль за то, что я на белом пятне крест кладу и говорю всем — нема тут ничего, не шукайте».

Конечно, бригадира понять тоже можно, и в его упреках в адрес прессы есть немало справедливого. Но, с другой стороны, несимпатичен чем-то этот Винничек. Можно ли было одного начальника на буровой бросать? Не по-товарищески это. Недосмотрели здесь авторы в плане современности. Сами разрушили свою собственную иллюзию...

Но зато стилистика картины современна в самом модном смысле этого слова. Здесь и «поток жизни», и неожиданно возникающий закадровый голос, и, конечно же, ретроспекции.

Эти ретроспекции, право, стоят того, чтобы рассказать о них подробней. Все

они непосредственно связаны с судьбой главного героя — геолога Марата Юртова. Юртов, по мысли авторов, отнюдь не примитивен. Он одержим своей идеей, настойчив в преодолении многочисленных препятствий, темпераментен, и душу его обуревают страсти. Ему — Марату Юртову — знакомы взлеты и падения, минуты счастья и душевной растерянности, смятения, неуверенности.

Когда Юртов в состоянии подъема, он часто шутит. Легко переходит от пафоса: «И отраженные волны взрыва принесли им ту же самую кривую...»—к юмору: «Автопоезд движется не по графику, а по болотам...» Мы честно выбрали лучший образец. Есть и рангом пониже. В ответ на слова радиста: «Вас категорически вызывает трест. Подписал Ардышкин», — Юртов острит: «А ты не можешь категорически послать его к чертовой бабушке?»

Когда же наступают минуты смятения, Юртов отправляется бродить по свету — просто так, куда глаза глядят. В своих скитаниях он встречается с разными людьми.

Об этих встречах и вспоминает Юртов. Воспоминания, по-видимому, в достаточной степени неприятны, так как он отчетливо произносит: «Стыдно вспомнить». Но все же из нерезкости возникает русский пейзаж, изба, а в избе — старик, которого мы застаем в ситуации по меньшей мере странной: он сводит счеты с богом, торгуясь, кто из них более грешен: «В тридцать шестом году понесла от меня Катька... Грешен я, господи,— в позоре Катькином. Но об это лето допустил ты у нас засуху и недород, а через то погибель малых детей и сиротение. Да простится мне грех мой перед таким великим грехом твоим, господи!.. В сорок первом напоил по пьяному делу я козу водкой, отчего подохла она... Но в тот самый год, господи, допустил ты войну...»

Этот старик с явно спекулятивными наклонностями, который, по мысли авторов, видимо, олицетворяет народную мудрость, нужен был для одной сюжетно значительной фразы: «Скажи, какое ты (Юртов. — *Н. З.*) имеешь право из жизни уйти?»

Да, представьте: Юртова посещают мысли о самоубийстве, и даже не один раз. Поскольку бурение ему разрешено только до наступления зимы, он впадает в отчаяние, видя первый непрочный еще снежок. Смотрит на него и гадает: «Растает, не растает. Не растает. Все. Сегодня придет радиограмма сворачивать технику. Прямо хоть в гроб ложись... Это тоже надо суметь сделать. Если не можешь больше работать для партии, надо уметь уйти из жизни, как Лафарги. Они-то заработали право войти в историю. А что заработал ты?»

Действительно, Лафарги ушли из жизни, но потому, что были убеждены: человек после семидесяти лет бесполезен для общества. До семидесяти у Юртова есть еще некоторая фора...

Здесь же дело в другом. Весь этот эпизод призван показать Юртова человеком противоречивым, сложным. Но это снова иллюзия. Бесспорно — человек имеет право на отчаяние. Однако нельзя же говорить о человеческом отчаянии с таким милым легкомыслием, так походя. Нельзя исчерпать эту несомненно горькую страницу человеческой жизни с помощью одной реплики странного старика. Причем, произнеся свои слова, старик почему-то собирается лечь спать в гроб, а не на кровать, как все люди. Зачем же — в гроб? Трагическая ситуация приобретает комический оттенок...

«Там, где длинная зима»



Эпизод с гробом производит столь сильное впечатление, что все остальные проблемы отходят на второй план. Мозг настойчиво сверлит мысль: почему старик спит в гробу? Фильм уже забыл о старике и покатился дальше, так и не разрешив нашего недоумения. А мы все не можем отвлечься от этой загадки и вернуться к разговору о ретроспекциях, но приходится... Прав Юртов — «стыдно вспомнить». Действительно — стыдно. Неловко как-то. И за Юртова и за авторов.

А кстати—если так уж стыдно вспоминать, то зачем, собственно, было это делать? Объясняем. Здесь возникает еще одна иллюзия — новаторства. Положительный герой думает о самоубийстве. В нашем кино такого давно уже не было...

Следующая ретроспекция — роман Юртова с деревенской женщиной Верой, столь же «загадочной» и столь же мудрой, как тот старик. Она тоже встретилась Юртову в тяжелую минуту жизни и тоже сыграла роль спасительницы. Во всяком случае, он бросает такую фразу: «Вера... Где бы я был сейчас без тебя?» И этот эпизод намечен пунктиром, и Вера никакой по сути дела роли в идейной и сюжетной концепции фильма не играет. Так, промелькнула в очередном воспоминании.

Подобных необязательных персонажей и эпизодов в фильме немало. Мелькают незначительные, лишние детали и подробности, складываются побочные сюжетные линии. Скажем, любовь шофера Генки к ненецкой девушке Наде. Чувство их, правда, само по себе довольно примитивно и психологического интереса не представляет, но зато какой прекрасный повод показать экзотическую свадебную процессию на оленьих упряжках! Причем здесь уже все настоящее, не поддельное, не иллюзорное: и ненцы, и их красивые меховые расшитые одежды, и чумы, и олени.

Подлинное в фильме — не только ненецкое стойбище. Картина почти вся (даже, кажется, абсолютно вся) снята на натуре. Палуба рефрижератора — настоящая, и домик сейсмографов, и оборудование буровой, и все эти машины, которые стоят так, словно в любой мо-

мент готовы стронуться с места и идти дальше, стирать новые белые пятна... Автопоезд, могуче движущийся сквозь тайгу, и сама тайга — северная, болотистая. Чистый северный городок с деревянными мостовыми, которые поют под ногами, как половицы в старых деревенских домах. По-видимому, группе нелегко работалось в условиях сложнейших натурных съемок, но север Сибири снят так, как, думается, его еще никто не снимал. Оператор Владимир Минаев увидел и передал скромное, нежное, какое-то щемящее обаяние этого края.

Но что удивительно: фон действия и события, о которых рассказывается в фильме, так же, как и его герои, существуют самостоятельно, обособленно друг от друга. Натура — сама по себе, фильм — сам по себе. Что же, действительно, если заставить заводную куклу танцевать на настоящей лужайке, среди живой травы, от одного этого она не станет живым человеком...

Не стал для нас живым человеком Марат Юртов, хотя авторы и пытались вызвать к нему зрительское расположение, стараясь убедить в наличии у героя положительных, мужских качеств. «Воля», «решимость», «настойчивость» Юртова существуют лишь как декларируемые, а не органические черты характера.

И другие образы, в том числе и шофера Генки, которому отведена в фильме роль общительного весельчака, «своего парня», остряка и балагура, выглядят всего лишь стандартными фигурами, лишенными собственного лица, неповторимой «походки».

Потому мы и не узнали из фильма того, что он должен был, обязан был открыть нам: душу человека — нашего современника. Она осталась за семью печатями.

Снова — в пути...

А. Кричевский

«Люди в пути». Автор сценария и режиссер Р. Григорьев. Оператор Т. Бабаджанов. Автор текста К. Славин. Композитор Е. Стихин. Звукооператор К. Никитин. Киностудия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов Узбекистана, 1968.

Люди в пути. Какими обычными для советского человека стали эти слова. Люди в пути... Один человек? Несколько?

— Нет, вся страна, весь наш народ сегодня в пути!

На экране вагончик, влекомый трактором, в окошке вагончика мальчуган с отцом, глядящие на пустыню...

Камера постепенно отдаляется, и мы видим уже не один, а множество вагончиков, уходящих куда-то к горизонту.

Это зрелище чем-то напоминает караваны поселенцев дикого Запада. Но те шли в неизведанное в поисках мест, что могут дать им жизнь. Здесь, наоборот, жизнь возникает повсюду, куда приносят свой огонь строители газопровода...

Речь идет о фильме «Люди в пути». Для режиссера Р. Григорьева это не первый фильм о героях подобной профессии («Люди голубого огня», «Магистраль»). И постоянство темы, однажды вошедшей в его жизнь и ставшей частицей его творческой биографии, заслуживает одобрения.

Сегодня на перекрестках жизни режиссер вновь встретился со своими героями. Встретился, чтобы проследить их дальнейшую судьбу, рассказать о том, что дала страна каждому из них, что создал за это время он сам, человек из его прежних картин.

Многое изменилось в судьбах людей «голубого огня». Те, кого мы в первом фильме видели рабочими, теперь сами ведут колонны газопроводчиков. Появились семьи, и эти семьи здесь, в караване. Любовь к кочевой жизни не исчезла, она



стала жизнью и следующего поколения. Строители пересекают пустыни. Идут по землям России. Тянут и тянут нитку своего газопровода, а с ними движутся жены и дети, идут врачи и учителя, киномеханики и вертолетчики.

Авторы, создавая рассказ об этом удивительном явлении нашей жизни, прошли вместе со строителями большой, сложный участок их пути.

Этот фильм я назвал бы фильмом-размышлением о труде и человеке, фильмом об извечной, но сегодня предельно современной борьбе человека с природой.

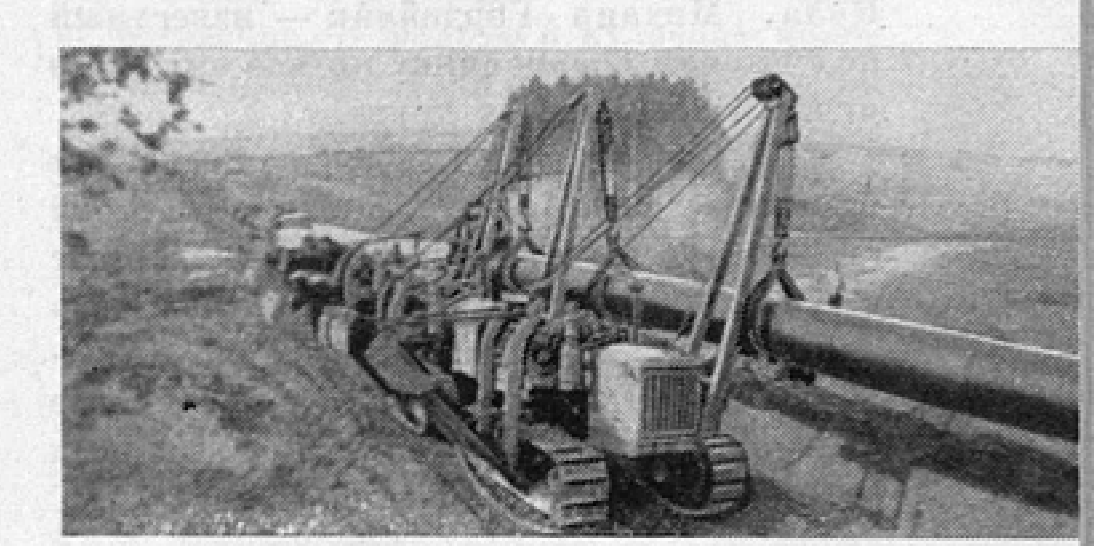
В нем нет крикливых композиций кадра, нет вычурных монтажных приемов. Режиссер не стремится быть во чтобы то ни стало оригинальным. Ритм повествования здесь простой и плавный, как ритм идущего каравана.

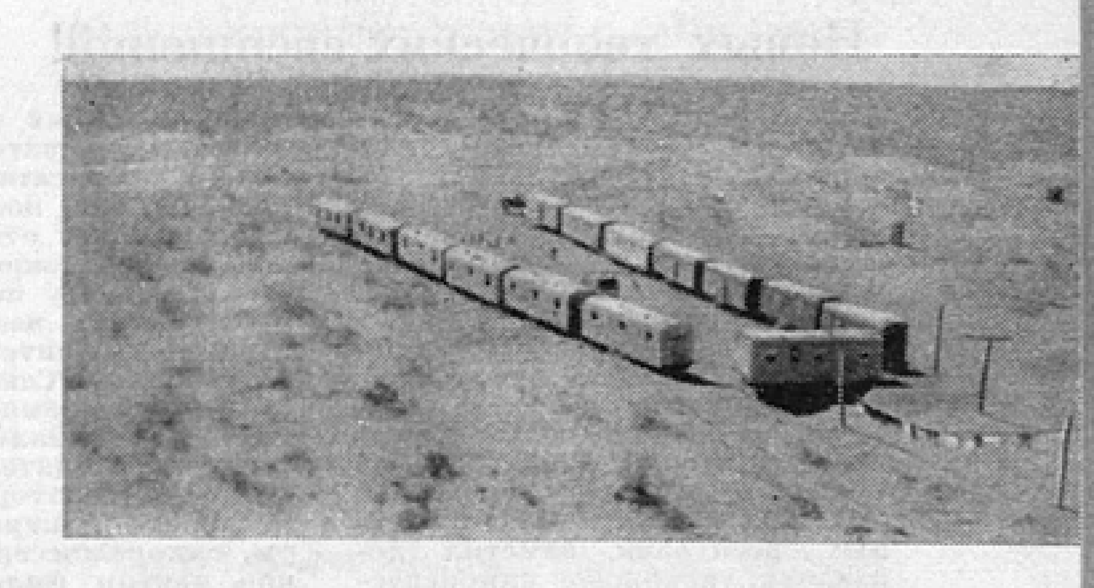
И хотя в картине меньше всего показана технология сложного процесса укладки тысячекилометровой трубы, в ней отчетливо видится масштаб происходящего, образно показан труд человека.

Молодой оператор Т. Бабаджанов обладает даром точного репортерского ви́дения, он не просто снимает, а, пристально наблюдая жизнь, стремится нанести на пленку наиболее характерные и яркие штрихи, из которых складываются картины труда и быта.

И все же, вглядываясь в экран, чувствуешь, что авторы нередко спешат, что часто лишь словами дикторского текста очерчивают портреты своих героев.

Вот, к примеру, «газовый ас» Василий Бевзюк, давно знакомый нам по фильму «Люди голубого огня». Диктор сообщает: «За ним тысячи километров труб. Пустыни. Горы. Реки. Болота... И добрый след на земле». Но, по существу, помимо текстовых характеристик, мы не так уж много узнаем о нем.







В «Людях в пути» он показан бегло, камера не раскрывает его характер, ничем не дополняет образ, так «весомо» обозначенный в словесном комментарии.

На экране проходят и другие люди газовой трассы: Маджиб Раджабов, Николай Назаркин — по прозвищу Коля-Коля, Михаил Гордейчик — известный под именем Гвардейчик; но все они мало отличаются друг от друга.

Мне «Люди в пути» видятся совсем без диктора. Ибо фильм этот по своей стилистике и драматургии принадлежит к тем произведениям документального кино, где изобразительный строй, музыка и обилие синхронных записей уже сами по себе ярко и полно могут донести авторскую мысль до зрителя.

●

«...Из Татарии на запад до Бреста и на восток до Иркутска почти на 9 тысяч километров пролегла нефтяная артерия страны. А сейчас на очереди сооружение газопровода из Сибири, где богатейшие запасы газа были не доступны человеку, в европейскую часть страны. Через тайгу, реки и горы газ придет в города и поселки, на предприятия и в жилые дома...» Эти слова Леонида Ильича Брежнева, сказанные им в дни пятидесятилетия комсомола, раздвигают горизонты перед нашими документалистами, рисуют необъятные перспективы в создании новых значительных кинофильмов, зовут их «через тайгу, реки и горы...»

Новых творческих свершений!

Состоялся второй съезд Союза кинематографистов Украинской ССР. На съезде присутствовали представители творческих союзов Украины, партийных и общественных организаций, гости из Москвы, Ленинграда, братских союзных республик.

С отчетным докладом «Киноискусство Украины в борьбе за утверждение идеалов коммунизма» выступил первый секретарь правления союза Т. В. Левчук. Рука об руку с кинематографией братской России и других союзных республик, отметил докладчик, украинское киноискусство создало за пятьдесят лет много фильмов, демонстрирующих перед миром красоту и величие деяний советского народа.

Около шести лет прошло со времени первого, учредительного съезда кинематографистов Украины. За это время работниками украинского кино создано почти 100 полнометражных и короткометражных художественных фильмов, свыше 300 научно-популярных и документальных, 30 мультипликационных, около 190 телефильмов, почти 400 киножурналов, 500 диафильмов. Окрепла производственная база, возросли мощности студий. Появился новый отряд молодых одаренных режиссеров, операторов, художников. В коллективах развернулись смелые новаторские поиски. Однако, отметил докладчик, мастера экрана все еще в большом долгу перед зрителем.

В прениях выступили председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. В. Романов, кинокритик А. В. Михалевич, заместитель председателя правления Союза композиторов УССР Г. Л. Жуковский, актриса Н. М. Наум, кинорежиссер В. М. Иванов, доктор философских наук В. А. Кудин, писатель В. С. Земляк, председатель правления Союза журналистов УССР Я. Е. Пашко, начальник Донецкого областного управления кинофикации В. И. Белицкий, кинорежиссер В. З. Довгань, секретарь правления Союза писателей УССР Ю. О. Збанацкий, директор Украинской студии хроникально-документальных фильмов В. П. Сычевский, кинорежиссер В. Т. Денисенко, главный редактор Киевской студии научно-популярных фильмов Е. П. Загданский, председатель секции художников театра и кино Союза художников УССР А. Ф. Пономаренко, председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров УССР С. П. Иванов, заместитель министра просвещения УССР С. Т. Завало, кинорежиссер Л. М. Осыка, секретарь правления Союза кинематографистов СССР С. А. Герасимов.

Приветствие Центрального Комитета Коммунистической партии Украины съезду кинематографистов зачитал кандидат в члены Политбюро, секретарь ЦК КП Украины Ф. Д. Овчаренко. В приветствии сказано:

«Центральный Комитет Коммунистической партии Украины выражает уверенность в том, что мастера украинского советского кино отдадут весь свой вдохновенный труд делу создания высокохудожественных фильмов, достойному отражению величия нашей эпохи, будут высоко нести знамя партийности, народности, идейности советского киноискусства, будут давать отпор всяческим попыткам принизить идейно-воспитательную роль нашего искусства. Для каждого кинематографиста является делом чести встретить новыми значительными произведениями знаменательную дату — 100-летие со дня рождения В. И. Ленина».

Первый секретарь ЦК ЛКСМУ А. С. Капто вручил Союзу кинематографистов УССР Почетную грамоту ЦК ВЛКСМ.

Ереван. Фильмы двух студий

Л. Рыбак

Несколько строений. Пристройки, закоулки, перегородки... В маленьких помещениях приютились бок о бок «Арменфильм» и Ереванская студия хроникально-документальных фильмов. Тесно. Но потерпеть придется еще года два. Для «Арменфильма» строится большой комплекс новых зданий. Тогда и документалисты, которые, по-видимому, останутся на прежнем месте единственными хозяевами, разместятся свободнее.

А пока теснотой, что ли, порожден необычный «образ жизни» работников обеих студий. Деловые и дружеские встречи часто происходят на неширокой улице, разделяющей административные и производственные службы. Оживленно разговаривают, курят, смеются. Со стороны смотреть любопытно: все как-то на южный манер, беззаботно, празднично.

В нынешнем году и впрямь праздник на улице армянских кинематографистов. На Всесоюзном фестивале в Ленинграде второй премии был удостоен художественный фильм «Треугольник». По разделу документального кино тоже вторую премию получила картина «Семь песен об Армении». Эти же фильмы одержали полную победу на Закавказском фестивале.

С режиссерами премированных картин меня познакомили здесь же, на улице.

Генрих Малян, режиссер «Треугольника», рассказывал о новой работе. На этот раз — с писателем Грантом Матевосяном. Г. Матевосян — отличный литератор, приобретающий в последние годы все бо́льшую популярность. Хорошо, что привлекли его к работе в кино. Он экранизирует свою повесть «Мы и наши горы». Есть в этой повести что-то близкое Маляну: в ней речь идет о рабочих людях. Мне вспомнилось, с какой любовью показывает Малян в «Треугольнике» добрый мир честного труженика. Вот только там героями были кузнецы, а здесь, в новом фильме, будут пастухи. Однако предстоящая работа ставит перед режиссером, как он сам говорит, совсем новые задачи. Сюжет повести Матевосяна драматичен, судьбы героев тревожны. Доброй интонации, характерной для «Треугольника», здесь будет недостаточно. В фильме о кузнецах порой проскальзывали нотки пастушеской идиллии. О пастухах в своей новой картине Малян должен будет рассказать по-иному: об испытаниях, выпавших на долю героев, невозможно сказать одними добрыми словами.

Готовились к новой работе и создатели фильма «Семь песен об Армении» — режиссер Григорий Мелик-Авакян и оператор Альберт Явурян. Они будут снимать документальный фильм о современности, о жизни крестьян селения Чардахлу. Условное название: «Не звони, колокол, не звони». Режиссер уже был там, видел и слышал немало интересного. В Чардахлу живут уважаемые люди. В годы войны, к примеру, селение дало фронту 1200 бойцов.

Но в фильме рассказ будет не о воинах, а о тружениках, о сегодняшнем дне далекого армянского села. И смысл названия связан с нашими сегодняшними думами и делами. С незапамятных времен висел в Чардахлу серебряный колокол, звучавший в дни тревог и бед. В последний раз били в колокол 22 июня 1941 года. Позднее, в войну, сняли его, отдали в переплавку в фонд обороны. С тех пор не слышали в селении тревожных набатных ударов. И живут там и трудятся для того, чтобы не звонили больше колокола войны...

Два фильма — по одному от каждой студии — удостоены высоких наград. Они отмечены не только за темы, близкие зрителям. Они сделаны с настоящим мастерством. А что представляет собой остальная

«Каринэ». Каринэ (Лида Арутюнян) и Шушан (Вардуи Карапетян)



продукция обеих студий, каков профессиональный уровень других картин, созданных двумя армянскими киностудиями?

●

Я начал с «Арменфильма». Сразу же выяснилось, что полного представления о годовой продукции студии получить не придется: не удастся познакомиться с некоторыми картинами, находящимися в производстве.

Что удалось посмотреть? Из готовых фильмов — «Каринэ» Армана Манаряна и «Жил человек» Юрия Ерзинкяна. Из заканчивающихся производством — короткометражную «Встречу на выставке» Нерсеса Оганесяна.

●

«Каринэ» — экранизация комической оперы.

Она сразу же захватывает веселой необычностью зрелища. Об опере говорят, что ее надо слушать, здесь же прежде всего хотелось смотреть — кино!

В кадре — декорации, снятые на натуре и в павильоне. И в том и в другом случае они условны, их условность обнажена. Видны, как в цирковом представлении, легкие конструкции, ненатурально раскрашены фанерные фасады. И краски условны: среди них нет чистых, так называемых основных тонов. Нет и привычных, воспринимаемых как реальное, сочетаний. Преобладают оттенки сепии, охры, плывут палевые, бежевые — смешанные, теплые тона. В цвете возникает основная тема с виртуозными хроматическими вариациями, в которых последовательно выражена мягкая цветовая гамма. Она искусственна, но каким-то дивным образом согласуется с естественным солнечным светом. Будто бы само солнце, сама жизнь шутит с нами, высвечивая то, чего мы раньше не замечали.

Элегантен рисунок декораций, изящны линии, остроумны пропорции. Но прежде всего — цвет! Краски в фильме музыкальны, гармоничны, они буквально пленяют. Удивительное дело: ведь такие цвета, как

«Каринэ». Адвокат (Арман Котикян), его жена (Варду и Вардересян)



сепия, как бежевый (я сознательно пользуюсь «дамским» определением; сказать «разбеленная охра» — бедно для зрительного представления), так вот — такие цвета не поют, это знают не только художники. Их нет в спектре, и в человеческом воображении таким оттенкам нет музыкального отзвука. А у Валентина Подпомогова, художника «Каринэ», все необычайно и все поет — в лад музыкальному строю оперы.

И на натуре и в павильоне декорации размещены с таким расчетом, чтобы вызвать ощущение простора. В «Каринэ» нет замкнутой сценической коробки, есть место кинематографическому движению. Тут уж явственна заслуга оператора Марата Варжапетяна. Легкое и стремительное действие, музыку движений камеры выстроил он. Но, разумеется, и общее изобразительное решение, мягкий поющий цвет — это тоже в немалой степени надо отнести на счет оператора.

М. Варжапетян умеет работать с цветом. Я видел одночастевку «Бажбеук-Меликян», снятую им для цветного телевидения. Это фильм о художнике, в нем цвет особенно важен, но в другом качестве: оператор должен добиться точной цветопередачи. Незаурядное мастерство, проявленное Варжапетяном, отмечено призом Закавказского кинофестиваля.

Вернемся к «Каринэ». Музыка оперы написана сто лет назад композитором Тиграном Чухаджяном, достойным учеником Джузеппе Верди. Легкая, ясная, мелодичная, виртуозная — радостная музыка. Слушать ее — наслаждение. Да еще в превосходном исполнении — и оркестровом и вокальном. Блистательно поет партию Каринэ Гоар Гаспарян. Хороши и другие певцы. Драматичен, многогранен характер, созданный Давидом Погосяном в роли Ор-Ора. Две партии — Маркара и Армена — исполнил Тигран Левонян — создал два несхожих характера.

Как известно, в комической опере (если угодно — в оперетте) значительное место занимает драматический диалог. Естест-

венно, что в кадре — непоющие актеры (голоса вокалистов записаны в ателье тонстудии). В ансамбле драматических актеров выделяется яркой комедийной игрой Арман Котикян в роли адвоката. Но особенно хороша Каринэ — прелестная Лида Арутюнян, естественная, грациозная, красивая.

Мне рассказывали, что когда в ходе работы над фильмом Гоар Гаспарян показали часть смонтированного материала, она посмотрела на свою «дублершу», послушала и вдруг воскликнула: «Зачем вы записываете мой голос? Эта девушка чудесно поет!» Вряд ли певица была введена в заблуждение идеальной синхронностью звука и изображения, ее заворожила музыкальность, пластичность молодой актрисы, искренняя увлеченность — невозможно поверить, что поет кто-то другой.

Если бы понадобилось двумя словами охарактеризовать работу творческого коллектива, создавшего «Каринэ», я сказал бы — высокая культура. Этими же словами можно определить режиссуру Армана Манаряна.

Когда на студии товарищи Манаряна рассказывали мне о его работе, они не забывали упомянуть, что Арман, помимо специального кинематографического образования, имеет и музыкальное: он окончил консерваторию. Я бы не удивился, если бы он оказался и живописцем.

Сценарий фильма написан в соавторстве А. Манаряном и Л. Карагезяном. Дух оперы-буфф, изначальный незатейливый сюжет оставлены без изменений: озорной племянник либерального адвоката похищает красивую дочку упрямого и гордого продавца гороха, одна на другую нанизываются водевильные ситуации, выясняются забавные недоразумения, утихают забавные споры — и следует благополучная мажорная концовка. Все эти несложные переплетения — всего лишь канва для музыки. Но либретто оперы было подвергнуто большой переработке: переписан диалог, некоторые роли созданы почти заново; сделано это с хорошим профессиональным знанием кинематографа.

И над партитурой оперы работал режиссер. Это была большая работа: партитуру надо было сократить втрое, но сохранить при этом музыкальные характеристики героев и всю основу развивающегося действия. А работа с оператором, с художником, с актерами, с вокалистами? Наконец, «Каринэ» — комическая опера, ее экранизация требовала от режиссера особых качеств — чувства юмора, такта.

Но Манарян не безгрешен, и фильм не свободен от недостатков. Нужны были еще сокращения. К концу картины устаешь. Фильм легче воспринимался бы, если бы в нем было не десять частей, а, скажем, восемь. Обеспеченная безмятежная легкость неутомленного восприятия здесь — закон жанра.

Есть и технический дефект. По-видимому, в процессе лабораторной обработки пленки один длинный, многометровый план получился более интенсивным по цвету, выпал из общей гаммы. А поскольку сцена была снята монтажно, план этот перерезан в нескольких местах, вклеены перебивки — на стыках очень заметен разнобой, режуще неприятен, как фальшивая нота. Обидно, столько сил положить на поиск изобразительного решения, на его создание, на мучительную возню с лабораторией (без этого никто не обходится) и — пусть чуточку — недотянуть.

Но при всем том «Каринэ» — хорошая картина. И как ни далек ее материал от проблем реальной сегодняшней действительности, картина такая нужна, потому что отвечает живой человеческой потребности. Мы порой односторонне толкуем

верное утверждение, что кинематограф в общем не развлечение, а серьезное искусство. Серьезное не значит хмурое. И фильм, созданный для развлечения зрителей, может быть серьезным искусством — веселым, искрометным, жизнерадостным. Как «Каринэ».

Важно только, чтобы не было переизбытка подобных картин, чтобы главными на экране оставались фильмы, рассматривающие проблемы нашего сегодняшнего бытия. Насколько мне известно, режиссер-постановщик «Каринэ» тоже так думает, он вовсе не намерен поставлять на экран оперу за оперой. Манарян вместе с драматургом А. Айвазяном готовится к работе над новым фильмом. Фильм — трагикомедия — будет создан на материале современной действительности.

●

Жил на свете хороший человек — сельский врач. Обыкновенный человек с обыкновенной биографией. Да только — прибегну к выражению Гайдара — это была обыкновенная биография в необыкновенное время. Была война — человек в ту пору был военным врачом, был героем, наступили мирные дни — человек, отказавшись от удобств и соблазнов городской жизни, стал сельским врачом, остался героем, не побоялся взвалить на себя трудную ношу. Недолгой была его жизнь. Он умер, как герой,—борясь, спасая человека.

Так можно было бы аннотировать фильм «Жил человек». Сценарий его написали Г. Аракелян, А. Дарбни, А. Араксманян, поставил фильм режиссер Ю. Ерзинкян, снял оператор А. Джалалян.

Когда смотришь эту картину, появляется странное ощущение — неясный, но все усиливающийся протест. Неясный, потому что возникает он как будто по частным поводам, а какое-то общее выражение складывается, но не поддается определению.

Поначалу кажутся лишними подробности, с которыми рассказывается о простом, известном. Вот, к примеру, первый эпизод: заболевшего врача вызывают к больному ребенку, врач исполняет свой долг. Как это показано?.. Холодно, идет дождь, много холодного дождя — капли, струи, лужи. Крупный план — лицо врача: что-то ему неможется. Еще крупный план — снова лицо врача: ему явно плохо, но он перемогает себя. В роли врача — Армен Джигарханян, он умело, сдержанно изображает борьбу сильного человека с собственными слабостями, но играет. А за окном дождь — красиво снято... И думаешь: все это было, было!..

Сменяют друг друга эпизоды, каждый из которых не раз был использован для рассказа о трудной жизни врача. Действие тянется долго, ровно, скучно. Три сценариста трудились, а драматургии нет. Но беспокойство вызывает не только это: постепенно понимаешь, что картина — так уж задумано — фактографична, фрагментарна. По материалу и по построению — это страницы жизни, но способы подачи материала, средства воплощения подчеркнуты, картинны. Это выглядит назойливо, фальшиво — особенно в военных сценах.

...Полуразрушенный храм — обитель военного врача и девушки-санинструктора. Тяжелые сводчатые стены. Угрожающий мрак. Обрывистый диалог героев — с недомолвками, паузами. И во всем — многозначительность, претенциозность.

...Канонада. Аккуратно выстроен кадр. Четко работает откровенная пиротехника. Декоративная баталия озаряет экран. Красивая война. Повезло еще, что фильм черно-белый, в цвете это было бы совсем непристойно.

«Жил человек». Рубен (А. Джигарханян), Маро (З. Цахилова)



...Туманное утро. Недолгая передышка. Заспанный врач, зябко поеживаясь, выходит на берег озера. В воде — купающаяся девушка-санинструктор. Врач подходит ближе полюбопытствовать. Но тут пролетает вражеский самолет, пунктир пуль прошивает гладь озера по диагонали экрана — гибнет девушка. Об этом невозможно сказать «красиво снято» — снято бестактно.

Только в одном эпизоде фильма средства активной выразительности оправдывают себя — в финале, в сцене похорон врача. Здесь приемы изображения соответствуют сути, смыслу. Величава панорама — медленно движется похоронная процессия. Трагичны монтажные врезки — скорбные лица людей, в памяти которых останется тот, кто отдал за них свою жизнь...

Однако все эти замечания (они возникают в процессе просмотра, я честно записал их) самому себе представляются частными. Почему же весь фильм кажется сделанным «не так, как надо»? Потому ли, что состоит он из частностей? Точного ответа не находишь, он ускользает. Как вдруг под конец на экране появляется надпись: «Фильм посвящается памяти сельского врача Николая Насибяна». Неожиданная надпись, совершенно неожиданная. Но она объясняет и подлинный замысел авторов и пороки его воплощения.

Фильм увековечивает память реальной личности, погибшего человека. Вряд ли авторы создавали образ главного героя, во всем ориентируясь на реальный прототип. Однако рассказать они хотели самую что ни на есть реальную, конкретную историю. Почему же не заявить об этом с самого начала?

Знай зритель о побуждениях, о цели авторов фильма — иным было бы внимание, иным было бы доверие, а следовательно, и восприятие фильма было бы иным. Правда, можно переставить титр в начало картины. Но я имею в виду не простую перестановку, а точное, изначальное и принципиальное определение замысла-задачи. Тогда, надеюсь, иной была бы сти-



листика картины. Тогда, уверен, не прошла бы съемочная группа мимо давней истины: приемы воплощения, средства изображения не избираются, не должны избираться произвольно. И должны отвечать теме.

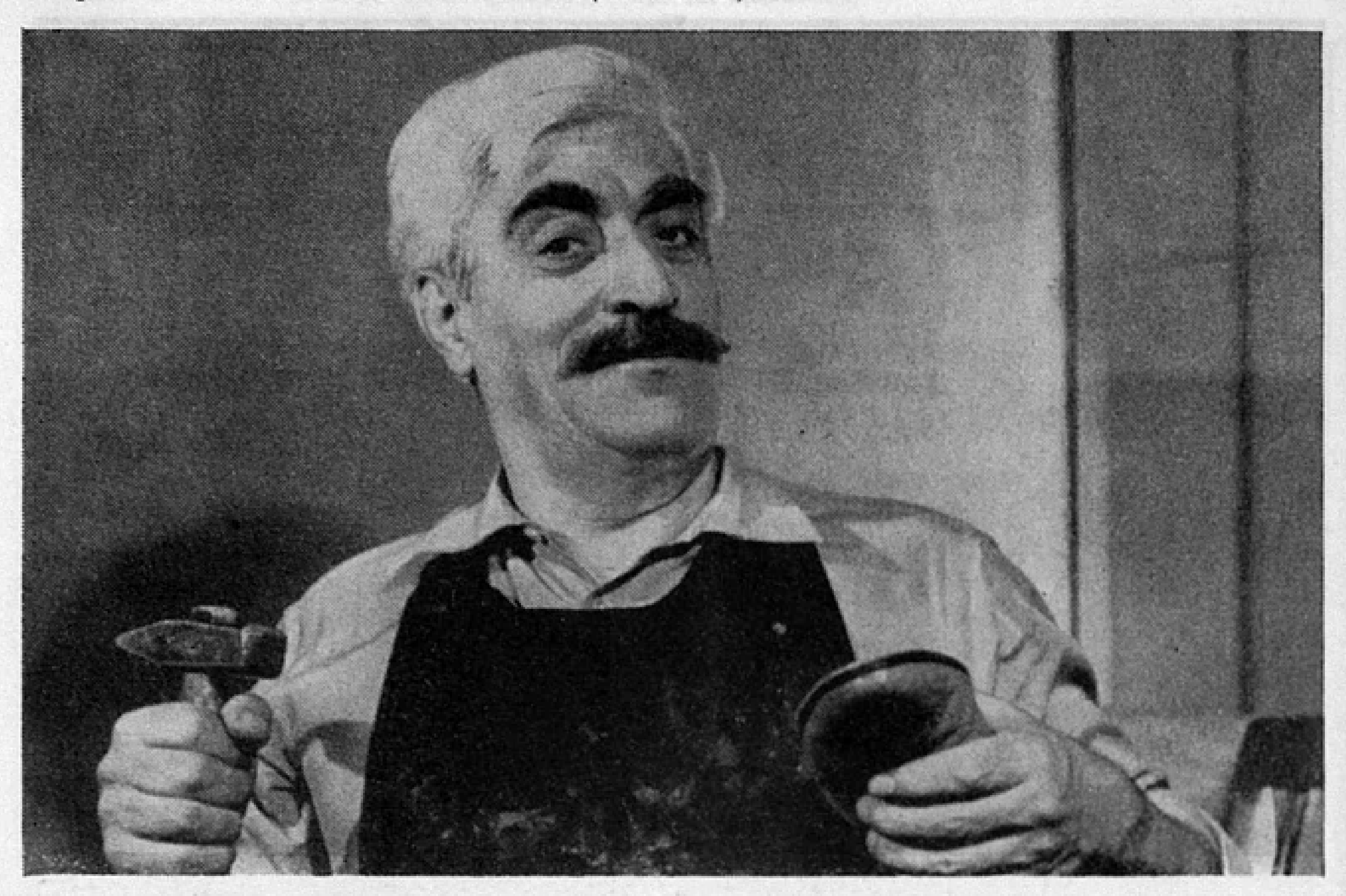
Вызывает возражение и образ главного героя, созданный Арменом Джигарханяном. Встреча зрителя с героем должна была привести к новому знакомству. А на экране — популярный актер, манеру игры которого узнаешь сразу же и до мелочей, хотя именно игра не должна была привлекать внимание. Трудно сказать — то ли неверным был выбор актера, то ли повинны режиссеры и актер в том, что созданный образ ассоциируется с былыми ролями Джигарханяна. Так или иначе — новое знакомство не состоялось.

Может быть, режиссер хотел перекрыть слабости драматургии выразительностью исполнения? Но присутствие Джигарханяна в картине сделало еще более заметным крупный драматургический просчет: герой и обстоятельства не взаимодействуют. Так получилось потому, что фильм «Жил человек» какой-то безлюдный. Помимо главного героя, запоминаешь только двух его спутниц — первую, погибшую на фронте, и вторую, сотрудничающую с ним в мирное время (в последней роли удачно выступает Земфира Цахилова). Люди, ради которых жил и работал сельский врач, оказываются где-то на втором, на третьем плане, они неприметны.

Заканчивая рассказ об этом фильме, я хочу подчеркнуть, что создание средствами игрового кино фильмов-биографий — одновременно и художественных и конкретно-реальных — дело трудное, но представляющее большой интерес. В поисках средств, способных решить такую задачу, надо учитывать хоть небольшой, но уже имеющийся опыт.

●

На протяжении многих лет художественную кинематографию Армении не раз критиковали за узость тематики, за отсутствие фильмов на важнейшие темы совре-



«Встреча на выставке». Сапожник Самсон (А. Папаян)

менности, еще чаще — за невысокий уровень мастерства, за однотипность творческих решений и злоупотребление отработанными приемами, за претенциозность и картинность.

Совсем недавно ереванский критик Сурен Асмикян («Искусство кино», 1968, № 7), говоря об успехах армянского кино, назвал их «отдельными достижениями», а об основных недостатках сказал так: «Беда «Арменфильма» — в свернутости исканий». Однако если присмотреться к перспективам студии, формулу С. Асмикяна нужно уточнить.

Нынешние поиски в области тематики «свернутостью» не отличаются — напротив, они многообразны, и разработка проблем современности занимает в них значительное место. Я сказал уже о новой работе Г. Матевосяна и Г. Маляна, упомянул о замысле А. Айвазяна и А. Манаряна. Серьезна тема только что законченного историко-революционного фильма «Лицом к лицу» режиссеров Х. Абрамяна, А. Айрапетяна, Ф. Довлатяна по сценарию Г. Боряна. К этому перечню я мог бы добавить еще несколько имен, несколько сценариев. Думаю, что названо достаточно, чтобы с надеждой заявить: тематические поиски ведутся сейчас на студии более активно, чем ранее, и ответственно.

Но беды студии еще не преодолены. И фильм «Жил человек» о том свидетельствует. Тема фильма современна, важна, нова. А средства, воплощающие ее в сценарии и на экране, не соразмерны замыслу.

По-видимому, сегодня усилия армянских кинематографистов должны быть сосредоточены на проблемах мастерства.

●

Шло озвучание короткометражного художественного фильма «Встреча на выставке». Это первая самостоятельная работа молодого режиссера Нерсеса Оганесяна.

...На художественную выставку ненароком попадает пожилой шофер такси. Он разыскивает там своих задержавшихся пассажиров, походя поглядывает на полотна. И вдруг останавливается у портре-

«Встреча на выставке». Справа—шофер такси (А. Арзуманян)



та мальчика, всматривается взволнованный — сдается ему, что на портрете изображен его брат, давным-давно считавшийся погибшим... Шофер ищет подтверждений — ищет свидетелей давних событий. Находит очевидца и уже надеется разыскать брата. Но тем временем мы, зрители, узнаем, что произошла ошибка: на портрете изображен брат, но не шофера, а художника...

Не желая обидеть сценаристов М. Чаманяна и Е. Манаряна, замечу, что рассказанная ими история несколько сентиментальна. Но Н. Оганесян нашел правильное (оно же и самое трудное) решение. Не пытаясь усилить эмоциональное воздействие ситуации, режиссер занялся лепкой характеров, образов, удачно провел всю ту часть работы, которая начинается подбором исполнителей и завершается созданием целостного актерского ансамбля.

Новелла коротка, но у зрителя оказывается достаточно времени, чтобы близко узнать главного героя — шофера такси, славного, работящего человека, неловкого в проявлении чувств, но душевного, много повидавшего и пережившего. Он мало говорит, он думает и действует. Ему веришь.

Оператор А. Явурян пришел на картину после съемок документального фильма «Семь песен об Армении». Но снял «Встречу на выставке» не в приемах документального кино. В игровой короткометражной картине правдивое наблюдение было только одной из задач. Камера (за ней — и оператор и режиссер) должна была овладеть искусством рассказчика: надо было подать, преподнести материал. Альберт Явурян освободил кадр от ненужных в данном случае документальных подробностей. Подошел с камерой к героям на расстояние чуть более близкое, чем простой очевидец событий, сделал зримыми душевные движения героев.

Фильм получился скромный, сердечный. Правдивая короткая история о человеческом горе и о человеческой доброте остается в душе, как недолгое знакомство с повстречавшимися в жизни хорошими, добрыми людьми.

●

С продукцией Ереванской студии хроникально-документальных фильмов я почти не был знаком. Естественно, старался посмотреть побольше. И увидел немало интересных картин, среди которых наиболее примечательными оказались фильмы, в титрах которых стояло одно и то же имя — Гурген Аракелян, автор или соавтор сценария.

Г. Аракелян — журналист, собственный корреспондент «Правды» по Армении. Профессионально наблюдательный, он приносит на студию сценарии, ценные невыдуманными, живыми впечатлениями, фактами. Столь же дорого ценит студия и другое: у Аракеляна неизбывно (мне рассказывали о его новых замыслах) пристрастие к одной теме — к теме трудового человека.

Я расскажу о двух документальных фильмах, поставленных по сценариям Аракеляна.

Одночастевку режиссера Э. Мартиросяна «Люди наших дорог» я видел почти законченной. Это портрет; в центре внимания, в центре кадра — пожилой рабочий, мастер-дорожник, бульдозерист Герой Социалистического Труда Арутюн Сарибекян. Режиссер изображает героя, непосредственно адресуясь к нему. И о герое я прежде всего сказал бы, что он прямой и непосредственный человек.

«Люди наших дорог» — фильм-интервью. Слово здесь имеет первостепенное значение. Ни на что не отвлекаясь, последовательно придерживаясь жанровых требований, режиссер (интервьюер) ставит из-за кадра вопросы перед Сарибекяном — тот отвечает. Никакого намека на непринужденную беседу.

Как у каждого жанра, у интервью есть свои преимущества: четкая система вопросов концентрирует внимание зрителей. В данном случае прием (если можно назвать жанр приемом) полностью оправдан, потому что кратчайшим путем ведет к цели, раскрывает характер героя. И для героя посильна задача: он не пасует перед вопросом, перед камерой. Не то чтобы он чувствовал себя свободно в необычной обстановке — напротив, он иногда смущается (и тут тоже раскрывается как личность). Но Арутюн Сарибекян способен открыто и глубоко ответить на любой вопрос — рабочий человек, уверенный, спокойный, сильный, умница. Да ведь и не ловушки расставлены вокруг него: все честно, вопросы касаются жизни, труда, быта, культуры — правду отвечает мастер, и мы видим, чем он живет, что его радует, чем он недоволен.

Мастер снят у шоссейной дороги, в работе и в минуты отдыха, когда возможен разговор. Он в рабочей одежде, не приглаженный. Срежиссированный кадр, принаряжённый герой вызвали бы недоверие, и цель фильма не была бы достигнута. Об азбуке документальной съемки не стоило бы упоминать, но приходится, потому что на Ереванской студии не все убеждены в том, что нужна достоверность такого рода.

Режиссер Э. Мартиросян и оператор Ю. Бабаханян не пользовались скрытой камерой. Подглядывать тут не надо. Но, побаиваясь возможной скованности героя перед объективом, создатели фильма не нашли ничего лучшего, как нацелиться на Сарибекяна двумя объективами — кинокамеры и фотоаппарата. Пусть-де он не догадывается, в какой момент чем его снимают. Странно было думать, что при этом испытуемый (иначе его в таком положении не назовешь) будет чувствовать себя раскованно. Этого, как показывает отснятый материал, не произошло.

Мартиросян монтировал материал, сочетая подвижное и статичное изображение. На том этапе, на котором я это видел, кино и фото не срослись. Полагаю, и не

«Люди наших дорог»





срастутся: надуманный прием заметен, об него спотыкаешься, в словесной основе нет опоры для такого изобразительного ряда. Я вовсе не считаю в принципе несостоятельной попытку включить стоп-кадры в фильм-интервью. Возможен этот прием, возможны и многие другие, подсказанные творческой фантазией художника, его изобретательностью. Но прием должен быть целенаправленным. В фильме же фотокадры не служат решению общей задачи.

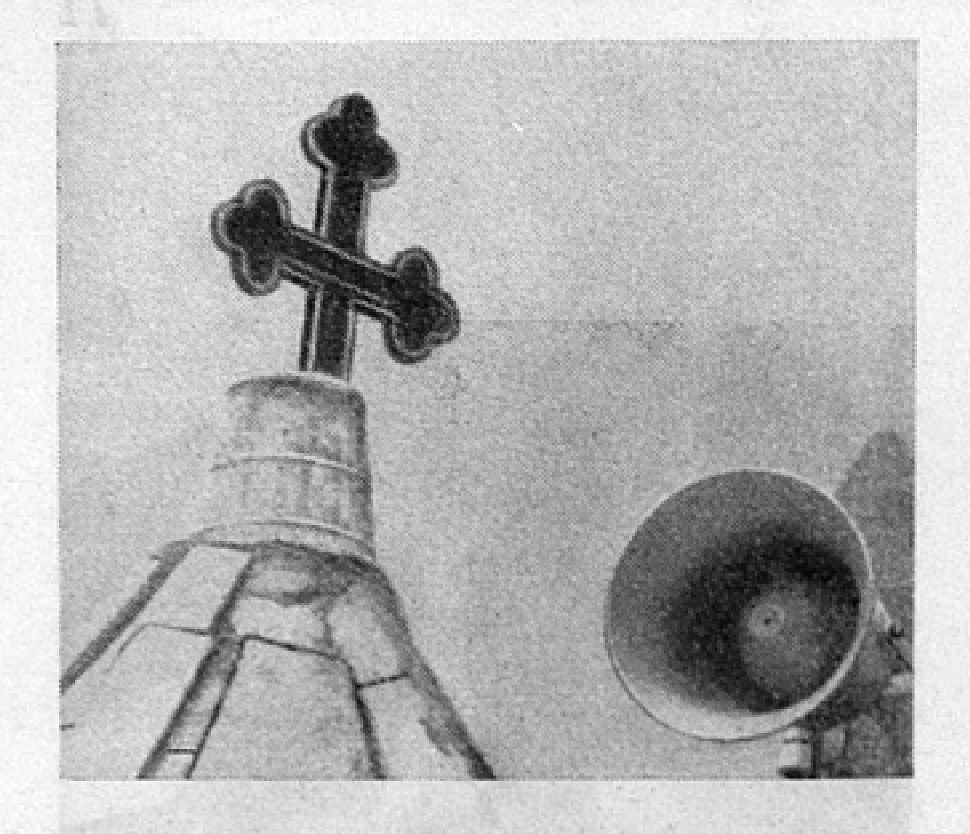
К числу лучших принадлежит одночастевка «С добрым утром!» режиссера Дмитрия Кесаяна (сценарий Г. Аракеляна и Д. Кесаяна, оператор Ю. Бабаханян). Вновь — тема рабочего человека. Только на этот раз речь идет о колхозной бригаде, которая трудится в горах, на отгонном пастбище. Жанр картины — репортаж.

Избрав повествовательную форму, режиссер тем не менее отказался в фильме от слов, адресованных зрителю. Прямой текст сделал бы фильм хроникальным, однозначным. Кесаян обратился к иным средствам, он стремился воплотить тему в форме поэтического репортажа. От хроники, от факта, каким он предстает перед наблюдателем, режиссер, разумеется, не отрекся. Но важнейшей своей задачей считал — определить отношение к факту, вскрыть его значение, найти его связи с другими.

Кесаян настойчиво, неоднократно обращается к приему сопоставления. Он все время что-то сравнивает. То проводит параллель, сталкивая изображение и фонограмму, то фиксирует внутрикадровое сцепление разнородных объектов, то пользуется монтажным стыком, чтобы установить какую-то связь. Формальных открытий в этом нет. Но ощущение новизны возникает: образным, поэтическим открытием становится простая история, рассказанная в фильме.

Вначале идет коротенькая экспозиция: высоко в горах (в кадре отметка «2750 метров») на участке колхозной бригады нелегко работается, скромно живется пастухам, дояркам — глаз схватывает это сразу, в сознание это укладывается мгновенно. Но вот входит в кадр широкий простор пологого склона, по нему медлительно движутся пушистые комочки — издали видна отара овец. А в фонограмме — шум, свист, захлебывающийся голос футбольного комментатора, крики болельщиков. Забавно: над вечным покоем бушуют всплески далекой городской суеты. Но к чему это?

Панорамирует камера — и видны рядышком шатер ветхой армянской часо-







венки и кривой столб с укрепленным на нем рупором радиорепродуктора. Объяснение получено. Однако не прямолинейно ли все это? Не плакат ли перед нами — «так было, так стало»? Нет и нет. Наряду с доходчивыми плакатными обобщениями здесь есть живое чувство конкретных обстоятельств. Сопоставление давнего и сегодняшнего не подстроено, а подсмотрено.

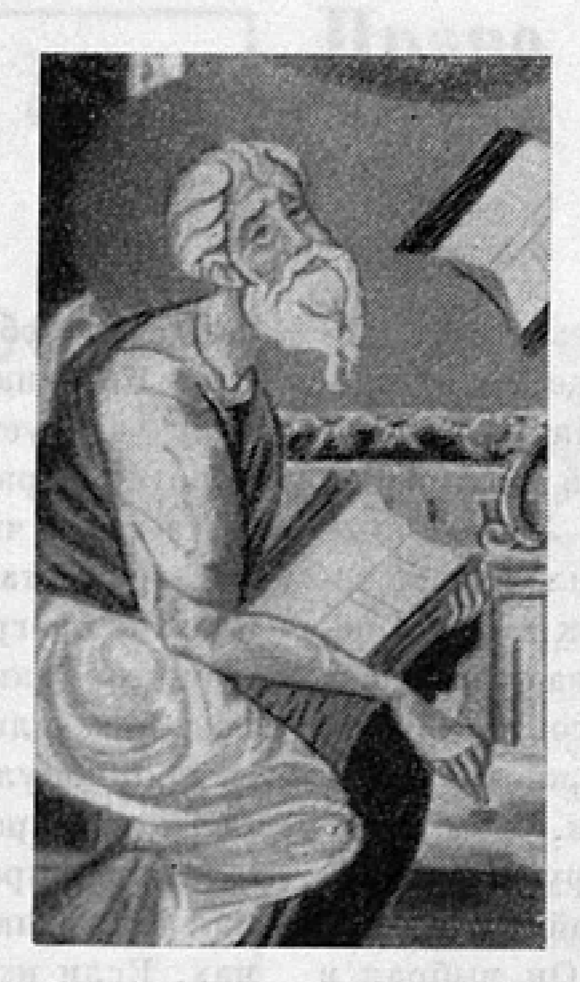
...Мать качает люлвку, баюкает ребенка. Такими же движениями рабочие руки покачивают, потряхивают смахивающий на люльку предмет — сбивают масло, пестуют его, как дитя... Каждый образ фильма, возникающий на стыках, на параллелях, легко расшифровывается: понимаешь, как много сплетено, взаимосвязано в жизни, в деятельности человеческой. Но образ, созданный режиссером, как вообще художественный образ, предела не имеет, не исчерпывается до донышка; в нем нерасторжимо сплавлено патетическое и лирическое, к тому же все окрашено юмором и как будто чуть не досказано — требует от зрителя размышлений над жизнью, подсказавшей художнику тот или иной образ.

Фильм я смотрел с большим интересом и жалел, когда он пришел к концу, хотя концовка была хороша и точка поставлена своевременно.

...Ранним утром с гор спускаются машины, груженные бидонами: везут молоко с отметки 2750 метров в город, которому ныне исполнилось 2750 лет. Другие машины принимают эстафету: развозят по городу молоко, разлитое в бутылки. Заботливые руки ставят бутылки на лестничной площадке, у дверей... Последний кадр: из окна верхнего этажа опускают на веревке корзину, туда ставят бутылки с молоком — корзина взмывает вверх, в гору. Высятся дома — горные вершины города.

От гор до гор тянется связь. Связь меж-







ду людьми. Режиссер только указал на нее, его задача, понятно, ограничена рассказом об одном рабочем коллективе.

Люди колхозной бригады показаны в фильме Д. Кесаяна своеобразно. Наблюдая и запечатлевая их быт и труд, режиссер вдруг смело и неожиданно прерывает слитную цельность репортажной съемки. Он снимает отдельные кадры — позирующих прямо перед объективом людей. И вклеивает эти кадры в фильм так, словно он не профессионал, а кинолюбитель, не умеющий монтировать.

В первый миг кажется, что на экране пародийно воспроизведены примитивные изделия базарного фотографа-самоучки. Вот, скажем, такой кадр: наивная симметричная фронтальная композиция, в нижнем ряду сидят три женщины, в верхнем — стоят трое мужчин. Все смотрят в объектив. Одни застенчиво улыбаются, другие напустили на себя преувеличенную серьезность — знай наших. Не хватает только виньетки и надписи «Привет с Кавказа!».

Но в следующее мгновенье ловишь себя на мысли, что прием найден удачно, безошибочно. Бесхитростное изображение трогает абсолютной достоверностью. Камера не подшучивает над этими славными людьми, вовсе нет. Но без взаимных шуток, подтруниваний дело явно не обошлось—это чувствуется. Между теми, кто был в кадре, и теми, кто стоял за камерой, отношения дружеские, близкие. Экрану это передалось: к зрителю обращен привет с Кавказа и принимаешь его как привет родных, симпатичных людей. Впечатление такое, будто на несколько мгновений режиссер передал камеру в руки своих героев и нет между нами посредника. Еще одна связь-параллель появляется в картине: герои и зрители — важнейшая связь.

●

...Матенадаран, знаменитое хранилище древних рукописей. Пергаментные листы манускриптов украшены изумительными, ни с чем не сравнимыми рисунками. Армянские миниатюры — их можно рассматривать бесконечно.

Об армянской миниатюре сделан фильм. Я видел его за день до посещения Матенадарана. Картина так и называется — «Армянская миниатюра». Цветная, две части, снята по сценарию искусствоведа В. Хечумяна режиссером Е. Манаряном и оператором М. Вартановым. Картина

производит сильное впечатление. Ее достоинства стали для меня еще более очевидными после посещения Матенадарана.

Фильм был самостоятельной экскурсией в мир великого искусства. Лаконичный текст В. Хечумяна не забивал изображение, а приковывал внимание к нему. Операторская манера М. Вартанова отличалась скромностью, оператор ничего как будто не рисовал сам, давал возможность вглядеться в старинные рисунки.

Подлинным гидом по миру древнеармянского искусства книжной живописи стал режиссер Е. Манарян. Он выбрал в бесценной сокровищнице Матенадарана наиболее характерное, нашел монтажную последовательность широкого обзора, нашел спокойный ритм. Манарян сделал фильм просто, словно всего-то дела было — распахнуть окно. Но это — высокая простота, это мастерский прием, единственно достойный избранной темы.

Впечатление от «Армянской миниатюры» многократно усиливается музыкой. Ее много, она дополняет словесный комментарий и помогает смотреть и видеть. Автор музыкального оформления — молодой талантливый композитор Тигран Мансурян. Рисунки и музыка согласуются идеально: они приходят к нам вместе издалека, в них одна и та же культура — народная, многовековая. Сила этой культуры слышна в гимне Месропа Маштоца, в старинных хоралах. Мощно и слитно звучат a cappella мужские голоса, льется из-за экрана вокализ для женского голоса — и остро, благодарно, сердцем чувствуешь бессмертное, вечное.

●

Но многие ли прикоснулись к сокровищам, которые сделала для всех доступными «Армянская миниатюра» режиссера Ервандa Манаряна? До кого дошло пожелание «С добрым утром!» режиссера Дмитрия Кесаяна? Может быть, как-то по-другому следует прокатывать незаурядные короткометражные фильмы?

Из того, что создано армянскими кинематографистами, можно было бы компоновать программы по принципу литературного альманаха. С художественной повестью или двумя-тремя рассказами, с научно-популярным очерком, кинодокументами, хроникой.

Между прочим, свой отчет я строил как рецензию на несуществующий альманах. Если исключить из статьи отзывы на полнометражные художественные фильмы, перед читателем — обзор вот такого идеального (поскольку нет его в прокате) сборника. Мне кажется, зрителю такой сборник был бы интересен: он дает представление о сегодняшней Армении — о людях, о жизни, об искусстве.

Что мешает создавать такие программы?

Среди актеров

Право на монолог

...Подготовительный период завершался. Уже позади были и выбор натуры и работа над режиссерским сценарием. Репетиционный зал — в эскизах художников. Операторская группа заканчивала испытание аппаратуры, оптики, пленки. А съемки «Дневных звезд» откладывались.

Как это часто бывает, наступил критический момент, когда все мыслимые сроки миновали, а исполнительницы главной роли все еще нет. Уже перерыты картотеки, перечислены самые громкие и никому не известные имена, целые дни заняты пробами, и одни кажутся хуже, а другие лучше, а вот определенности — никакой. И тогда кто-то — потом никто не может вспомнить, кто именно,— произносит: «Есть в театре на Таганке Алла Демидова».

Демидова?.. В памяти возникало что-то неконкретное, расплывчатое.

Демидова...

Она приехала на пробу без особенных надежд (пробовали и прежде), скорее — из любопытства (мало ли что бывает), отчасти — из интеллигентности (вызвали — привыкла уважать чужой труд). О своем кинематографическом опыте — ни слова. Съемкам в фильмах «Что такое теория относительности» и «Комэск» действительно значения не придавала. В режиссерском кабинете читала свое любимое, из Блока:

«Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран—
И мир опять предстанет странным,
Закутанным в сырой туман!»

...Удивительная история! Демидову долго еще не утверждали, а она незаметно вошла в съемочный коллектив: что-то предлагала по сценарию, с чем-то не соглашалась. Приходила в павильон, не успев переодеться, в костюме геолога, в котором репетировала в театре. Послушно ждала начала, зная, что когда она уйдет, будут пробовать другую актрису.

Алла Демидова



Но день ото дня становилось яснее, что никакой другой не нужно, что Алла Демидова и есть Ольга из «Дневных звезд».

В ней была та неожиданность переключений с внезапным и, кажется, случайным выходом в воображаемый и осязаемо реальный мир неумирающих воспоминаний, которая свидетельствовала о несомненном родстве душевного склада актрисы и поэзии Ольги Берггольц. В ней пульсировала та непрерывность чувств, обостренных и не обнажающихся, что как нельзя лучше отвечала внутреннему строю фильма, который существовал как поэтический монолог, где прослеживается путь поэта через страдание к радости, к «колоколу на башне вечевой».

В «Дневных звездах» Алла Демидова состоялась как актриса драматическая, как актриса кинематографическая. Об этом можно писать сейчас не только потому, что успех ее подтвержден большой ролью в «Шестом июля» и эпизодом в картине «Служили два товарища», а также не менее значимой работой в фильме «Степень риска». Простое перечисление мало что значит, если не складывается в нечто целое.

Высказаться ясно и до конца — вот к чему стремится актриса в «Дневных звездах», готовая приподняться, чтобы стать рядом со своей героиней — вровень с ее болью, с ее верой.

В том, что делает Демидова и в этой и в других киноролях, отчетлива ее собственная задача: помочь понять личность — в побуждении, в поступках, в словах, в молчании.

...Мы сидим в тишине комнаты. На столике, у стены — отложенный этюд: в осенней мгле растворяется, тонет фигура одинокого путника.

— Почему живопись? Трудно объяснить. Скорее всего, это невысказанное словами, вернее, то, что не умею произнести вслух. Отчасти — издержки моей профессии. Всегда завидовала писателям и художникам. Что может быть заманчивее — один на один с белым листом бумаги или серым холстом. Актер всегда в коллективе работает. И должен работать в коллективе. Как оркестрант. Можно даже сравнить актера с инструментом. Но, правда, есть скрипка Страдивари и скрипка — просто скрипка...

...Путь в профессию был долгим. В театральное училище, куда Демидова поступала после школы, ее не приняли. Поступила в МГУ на экономический факультет. Потом здесь же, в университете, преподавала. Играла в студенческом театре МГУ. Занималась в студии театра имени Ленинского Комсомола, которой руководил драматург Михаил Шатров.

Однажды решила снова испытать свою театральную судьбу. Сдавала экзамены

«Дневные звезды». А. Демидова — Ольга



и была принята сразу в Школу-студию МХАТа и в училище имени Щукина. Предпочла школу вахтанговцев, выбрала «вахтанговский» путь в театре — открытую и сверкающую, изящную и бурную театральность.

— Мы всегда знали, что существует так называемое «искусство переживания» и «искусство представления». Столкнувшись впервые в училище с драматургией Брехта, с тем, что принято называть «отчуждением», я поняла, что существует еще и третий путь, когда «представляя», «отчуждаясь» от роли, я, тем не менее, полностью растворяюсь в ней, «переживаю». Это — алгебра сценического искусства...

В жизни многое дается с трудом — это истина. И мне многое давалось с трудом; не работается, а именно дается. В театр — через университет, в кино — через театр. Актеру и не должно быть легко. Но есть таланты легкие — с легкой судьбой. Завидую им? Пожалуй. Таланту всегда завидуешь.

Но самая главная трудность — выбрать для себя правильный путь. Найти себя в искусстве.

Ведь, в конце концов, было все. Были направления, были всяческие «измы», были великие открытия и великие актеры. Это Адаму было легко. Любое его слово — первозданно. Итак, выбрать свой путь, а уж какой — это зависит от опыта, вкуса, индивидуальности. Очень хорошо, что сейчас много говорят об актерской индивидуальности. Меня порой удивляет возмущение некоторых — тот или иной актер повторяется, играет самого себя. Не думаю, что это каждый раз — повторение. Ведь радуемся же мы, когда впервые смотрим на картину художника и узнаем в ней Ван-Гога, к примеру. Или, читая Толстого, не ждем же мы, чтобы он не походил на самого себя, а, наоборот, думаем: «Это — Толстой!»

И, выбрав путь в искусстве, актер, работая, верен не только этому пути, но и своей индивидуальности, своим жизненным принципам, позиции.

Когда роль выстроена, когда она «моя», то ведь не важно — «похожа» я на себя или нет. Внешне. Главное — внутреннее «я», внутренние перестройки. Скажем, Спиридонова в «Шестом июля» — внешне я не меняла ее лица (по сохранившимся фотографиям Спиридонова была жгучая брюнетка с широкими черными бровями), оно оставалось моим. Но разве похожа она на меня или на всех героинь, мною сыгранных? Ольгу, стюардессу, Ангелику? Ее строй мышления, ее жизнь, ее взгляды — вот что было мне важно, когда я готовила роль.

Тема художника, неотрывного от народа, от жизни народа, в фильме «Дневные звезды» решается в сложных ассоциативных сцеплениях, в поэтических опосредствованиях. Весь фильм, как уже было сказано, свободно льющийся поэтический монолог героини. Из мира реального героиня переходит в прошлое и будущее, в мир существующий и вымышленный.

— «Дневные звезды» — это исповедь художника. О месте художника в жизни. Разве каждого из нас не волнует эта извечная проблема?

На экране надо было показать не просто человека, а Поэта, раскрыть творческий мир, процесс рождения поэтических образов. Нужно было найти точную грань между бытовым решением характера и возвышенной, философской стилистикой фильма.

По замыслу авторов, эпоха, время, биография поэта — нашего современника — представлены в фильме в своих крайних, острых проявлениях, и восстановить звенья повествования должен сам зритель. Актриса, всей своей природой стремящаяся воссоздать непрерывный процесс, внутренне воссоединяет звенья памяти, памяти чувств, преодолевая дробность киноповествования. Что же ей помогает: фантазия? документ? наблюдательность?

— И здесь мы с Таланкиным приняли, как мне кажется, единственно верное решение. До окончания съемок я не должна была встречаться с Ольгой Федоровной. Для меня Берггольц была —

«Стюардесса». А. Демидова — Ольга Ивановна

«Щит и меч». А. Демидова — Ангелика

ее стихи. Ее книги. И я сама. Ведь при всей несхожести биографий разных поколений можно найти что-то общее, одинаково волнующее, тревожащее. Я искала свою героиню в себе, в своем детстве (а в детстве мне пришлось испытать и голод и трудности военного времени), в своем настоящем, в своих раздумьях о жизни.

«Я от всей души благодарю Аллу,— говорит о Демидовой Ольга Федоровна Берггольц,— за себя, за папу, за всех нас, ленинградцев. Демидова ничего не смягчила и ничего не утрировала. Она показала ленинградскую женщину — полуумирающую, но не сдающуюся (такую, какой я была тогда)...

Я подарила ей подсвечник. Почему именно подсвечник? Наверное, потому, что считаю: пока свеча горит, человек думает».

«Служили два товарища». А. Демидова — комиссар



●

«Дневные звезды» были началом. Как это обычно бывает, после долгих лет, которые внешне, для постороннего могли показаться бездеятельными, пришло время интенсивной работы, а по сути — время отдачи, невозможной без периода накопления, каким были те годы. Ей предлагают сниматься — в телевизионных новеллах и в многосерийных детективах, в исторической хронике и в биографическом фильме. И она принимает эти предложения, видимо, сознавая, что трудно ждать всюду одинаково успешных результатов, но понимая, как это важно — пробовать себя, ощущая и разницу жанров и разницу температур. Потом она будет говорить, что Ангелика в «Щите и мече» не получилась или получилась не совсем так, как хотелось, потому что в сценарии был только эскиз роли. Но все же надо было искать какой-то свой ход для внутреннего монолога в этих бесконечных бессловесных планах. «Стюардесса»?.. Да, этюд. Пусть только этюд, лирический и мягкий,— важно разнообразить инструментарий, все пригодится, все понадобится когда-то позже. Важно, чтобы протянуть руку, а инструмент — под рукой...

Дни съемок — это и дни раздумий, от которых никуда не деться, дни размышлений о самой природе актера в кино.

— Казалось бы, брехтовское «отчуждение» — прерогатива театра, однако подобная попытка была сделана в одном

из моих любимых фильмов — «Мечте» Михаила Ромма и Евгения Габриловича. Астангов весь растворен в роли и в то же время смотрит на себя чуть-чуть со стороны. Вообще, не раз задумываюсь я, почему порой кинематограф обедняет себя? Кто придумал термины — «кинематографично», «некинематографично»? Почему кино часто «боится» больших монологов, снятых одним куском, отдавая их театру? Не доверяет актеру? В театре мы часто видим, как рождается на стыке двух жанров новый жанр, а в кино сталкиваемся с этим гораздо реже.

Я не собираюсь сравнивать кино и театр по результатам. Но, кстати, в работе над ролью существуют общие законы. Так называемая «сиюминутность» кинематографа нужна и театру. Необходимо силой воли собраться, поверить в то, что было раньше и будет позже, увидеть собеседника или придумать его, установить контакт с партнером и вместе с ним с залом. Для меня партнер — это часть меня. Одинокой невозможно быть даже в монологе. И не оркестр мы, актеры, а, как говорится, «и творец, и инструмент». Так вот, партнерство это и возникает в единении со всем оркестром и с дирижером. А подчас партнерство возникает в кино даже вне контакта с партнером. Все мои последние роли в кино работают обертоном к главному герою. Они существуют не сами по себе, а лишь в драматическом контакте или конфликте с основным героем, с которым героиня даже может и не встречаться на экране. Скажем, такова Спиридонова в «Шестом июля», образ, не являющийся самостоятельным в кинематографическом действии.

В исторической хронике «Шестое июля» актриса воссоздает конкретный образ реально существовавшего человека, и в то же время этот характер позволяет обратиться к размышлениям о некоторых событиях наших дней.

...1918 год. Пятый Всероссийский съезд Советов обсуждает вопрос о Брестском мире. Оппонент Ленина — лидер левых эсеров Мария Спиридонова.

«Степень риска». А. Демидова — Женя



— Мария Спиридонова для меня — человек со своим отношением к революции. Человек, убежденный в своей правоте, мужественный, но заблуждающийся и обреченный.

Одним из самых ответственных эпизодов для меня был эпизод выступления Спиридоновой на съезде Советов. Это надо было сыграть так, чтобы и зрители где-то поверили Спиридоновой, как верили ей эсеры. Надо было передать ее искренность, ее собственную убежденность и темперамент борца. Потому-то поначалу она убеждает и ведет за собой съезд. Нужен был гений Ленина, его мудрость, чтобы одержать победу над таким опытным и сильным политическим врагом.

Мне важно было зафиксировать в образе Спиридоновой путь оппозиционера, который последовательно движется от оппозиции на трибуне к прямой контрреволюции, оставаясь при этом честным перед самим собой и объективно враждебным делу, за которое борется.

Объектом зрительского внимания в фильме «Шестое июля» становится процесс низвержения актрисой своей героини.

«Шестое июля». А. Демидова — Спиридонова



Актриса побеждает в момент капитуляции героини.

В фильме «Степень риска», который поставил Илья Авербах по повести Николая Амосова «Мысли и сердце», Демидова играет молодую женщину Женю, психолога, у нее тяжко болен муж — математик, светило, — с которым они и разошлись и не разошлись. Ему предстоит операция на сердце, и трудно предсказать, каков будет исход.

У Демидовой в этом фильме несколько эпизодов, но присущая актрисе целостность ви́дения образа позволяет как бы через фрагмент личности разглядеть самую личность в полный рост. Это тоже драма — драма любящей женщины, как будто достаточно трезвой и в то же время каждую секунду готовой поступиться этой трезвостью во имя чувства, которое мнится былым, а оказывается настоящим.

— Женя — человек моего поколения. Женя — амортизатор в споре (если огрубить его суть) между чувствующим профессором-хирургом и рассудочным Сашей-математиком. И хотя у нее нет определенной позиции (Женя в картине — это отраженный свет Саши), она, в сущности, развенчивает представление, что жизнь можно кибернетизировать.

Демидова считает, что «Степень риска» для нее это заявка на будущий фильм, на роль, которая позволит размышлять о каких-то глубинных процессах сознания.

Трудно угадать в такой общей формулировке конкретность решения, систему образных средств. Но будем надеяться, что роль эта продолжит интересные творческие поиски актрисы, раскрывающие в ней художника целостного, принадлежащего своему времени.

Ю. ШИРЯЕВ

Вторая четверть

Евг. Габрилович

1

Наступили тридцатые годы, третье десятилетие века.

В это десятилетие я работал как журналист и издал две-три книги рассказов.

Много событий пришлось на те годы — то, о чем часто писалось, и то, о чем не писалось вообще. Я видел все главные стройки тех лет, видел все то огромное, пестрое, растущее из небытия, из канав, котлованов и луж, из всего наваленного, разбросанного, грохочущего и пыльного, в чем посторонний глаз терялся, сбивался и ничего не мог разобрать.

Эти годы принесли с собой людей беспримерной самоотверженности, великого мужества, удивительной предприимчивости и энергии и то поразительное, разжигающее, окрыляющее, горячащее чувство р а з м а х а, которое создавало поистине новых людей. Но одновременно эти годы все больше и больше приносили с собой много сложного и противоречивого.

Это были великие по своей драматичности годы.

И, как кажется мне, естественно, что, думая о второй серии «Коммуниста», мы в начале шестидесятых годов сперва обратились к годам тридцатым.

Мы с Ю. Я. Райзманом хотели сделать героиней второй серии «Коммуниста» Анюту Губанову. Она должна была работать на одной из самых больших тогдашних строек страны. Предполагалось сделать ее полуграмотной, даже почти не умеющей писать. Но все же мерещилась она нам бригадиром бетонщиков.

«Жена Коммуниста» — так хотели мы назвать наш фильм. Мы решили уйти в нем от робости действий и мыслей, обычных для экрана недавних лет, и сделать картину широких раздумий, обширных суждений о прошлом и настоящем. Мы начали нашу работу и даже почти уже придумали сюжет. Я помню, что в фильме наметилась смерть сына Анюты — того Василия, который потом стал героем картины «Твой современник». Как видите, смерти не произошло. Впрочем, об ужасе, холоде, беспощадности, сокрушительной лютости с м е р т и с ы н а я еще напишу для кино. Федора, бывшего мужа Анюты, хотели мы сделать председателем колхоза, причем колхоза преуспевающего. Федор — хороший работник, он на виду. Он даже ездил как-то в Москву по вызову и, встретив однажды Дениса, прочел ему краткую лекцию о том, как строить социализм. А сам Денис, что отдал ему некогда всю свою одежонку за сало, лишь бы не тронуть припасов, назначенных для Загоры,— сам Денис совсем не удачлив. Его разговоры с Анютой о людях,

---

Вторая глава. Первую главу см. в «Искусстве кино», 1968, № 5.

о партии должны были стать стержневыми в нашей картине раздумий. Но вот с Денисом беда — его арестовывают в конце тридцатых годов: впрочем, это предсказывал Федор, а ведь он человек пронзительный. Пользуясь ходким сюжетом начала шестидесятых годов (как ни кощунственно это назвать «сюжетом»), мы думали показать Дениса в местах заключения.

Вот и все о том, первом замысле второй серии «Комуниста», разве только еще и то, что Анюта во второй раз выходит замуж. Но как, при каких обстоятельствах, за кого и что будет из этой свадьбы, мы так и не успели придумать. Не успели потому, что отбросили замысел. А отбросили, так как увидели, что эти наши герои не в силах дать той обширной картины раздумий и размышлений, о которой мечтали мы. Масштаб их слов, наблюдений, естественно, ограниченный сюжетом и географией их работы и жизни, был бы слишком узок. Следовало искать иных героев, иные масштабы. Но прежде чем пуститься в поиски, надо было определить тот основной прием, которым будут переданы раздумья. Здесь следует сделать отступление.

Сфера мысли и способы ее передачи с экрана — вот то, к чему пришел кинематограф в последний десяток лет. Известна давняя нелюбовь киноискусства к слову. Поэтому сферу функций интеллектуальных прежде всего старались отобразить пластически, визуально. Так появились попытки рассказать зримо о ходе мысли, столь отличающемся от привычного хода действительности. Возник неясный, отрывочный бег сцен, отображающий отрывочность, парадоксальность и хаотичность ассоциаций, возникли с экрана сны и воображаемое. Все это призвано было рассказать о жизни мысли. Я не собираюсь опровергать такие попытки — с большим интересом и увлечением я отношусь к поискам неизведанного в искусстве. Однако в задачу нашу входил рассказ не о жизни мозга. Мы думали рассказать о раздумьях. Раздумьях нравственных и гражданских. И мы не видели, как можно решить такую задачу одной только силой зримого, силой неясного бега сцен и визуальных подтекстов.

И вот, после многих примерок и колебаний, мы обратились к наинадежному: к слову. А также к актеру, несущему слово. Торжественно шествовал по экранам мира кинематограф, пытавшийся выразить жизнь мысли зримо, отобразить сферу мысли чисто кинематографически. Мы попытались опереться на слово, оружие, на наш взгляд, не менее кинематографическое, извечно передававшее эту сферу.

Так образовалась структура фильма «Твой современник» — обширные сцены с простором для слова и актерской игры. Такая структура определила отказ от режиссерских виньеток, от внутрикадровой многозначительности, покоящейся на зрительных намеках, и от операторского щегольства. Отказ от странности, считающейся едва ли не главным признаком современного фильма. Никакой странности. Актер и мысль.

На мой взгляд, такая структура не менее современна, чем визуальный интеллектуализм. И неизмеримо более перспективна для нашего экрана.

II

Как я уже говорил, нам хотелось дать фильм раздумий, споров, суждений. И нам показалось неправдой, чтобы столь широкий строй мыслей общественных, государственных, нравственных был свойствен Анюте и тем, кто ее окружал в тридцатые годы.

После долгих встреч и еще более долгих пауз между встречами мы с Ю. Я. Райзманом решили, миновав жену Коммуниста, обратиться к его сыну. Сын Коммуниста, шестидесятые годы, наши дни. Мы решили продолжить профессию Отца — нашим героем тоже будет строитель.

Мы сразу же согласились, что это будет строитель крупнейших ранжиров. Действие должно разворачиваться в самых высоких сферах: там, куда еще (разве только намеками) не залетал ни один кинематографист.

Итак, начальник огромной стройки. Определена и коллизия: она заключается в том, что сомнения в чем-то содеянном охватывают нашего героя.

Но дальше мы не пошли. Наступил тупик. Мы разъехались и не встречались с полгода. Осенью встретились: «Ну, как? Будем продолжать?» —«Не получается, черт возьми!..»— «Да, прет какая-то дичь...»

И все же сели за стол. И внезапно, после длинных месяцев лета, когда каждый из нас даже и не думал об этой картине, явилась мысль, что самое лучшее — не начальник стройки (персонаж, не сходящий с киноэкранов), а директор проектного института. А главное, пришла мысль, что это такой директор, который указывает на ошибки проекта, созданного им же самим. Приезжает в Москву, ходит по кабинетам, попадает в Госплан. Показать всю тяжесть его сомнений до приезда в Москву, бессонные муки его на стройке. (Кстати, на этом впоследствии настаивали многие рецензенты.)

Словом, директор. Что же, однако, проектирует его институт? Здания? Домны? Электростанции?

Мы остановились на гидростанциях. И пошли в Госплан выяснять, имелся ли случай, когда директор проектного института обрушился на свой собственный, принятый и пущенный в производство крупнейший проект. Нам ответили, что случая этого не было, да и не могло быть, ибо Госплан, прежде чем утвердить стройку такого размаха, взвешивает абсолютно все. Впрочем, сказали нам, идите в Совет Народного Хозяйства, там, возможно, оно и бывает.

В Совете Народного Хозяйства (он тогда еще существовал) нам тоже сразу сказали, что такой коллизии быть не может и не должно быть. Все это — литература. В театре это, конечно, возможно, тем более в кинотеатре. Но в жизни... Впрочем, ступайте в Госстрой.

Нам стало крепко не по себе — приходилось отказываться от замысла, который становился нам все более по душе. Однако в Госстрой, так в Госстрой... Госстрой, усмехнувшись нашей ребячливости и указав, в свою очередь, что так быть не может, ибо Госстрой взвешивает абсолютно все, направил нас в Институт, названия которого я открывать не намерен, потому что

именно там и в противовес всему мы узнали, что все же так может быть. И бывало.

И не в литературе.

Свершилось нередкое в нашем деле. Оказалось, что то, что придумано, действительно происходит. И даже в гораздо более сильных размерах... Воображение опять заработало. Мы тут же, на лестничной клетке, решили, что надо делать так, чтобы наш герой понял устарелость своего проекта не тогда, когда проект этот только-только был утвержден, а когда в дело вложены уже десятки миллионов рублей, стройка идет вовсю. Когда отступать почти невозможно. Когда совесть героя несет десятерную нагрузку, а его партийная стойкость испытывает давление со всех сторон. Это во-первых. А во-вторых, опустившись ниже по лестнице, мы попали в небольшой кабинетик к лысому человечку. То был Н. Услышав наши идеи и вдохновившись, Н. забегал из угла в угол и вдруг сказал, что следует делать картину не о гидростанции. Бог с ней! Следует делать картину о том, что составляет самый пламенный круг его, Н., интересов: о производстве некоего продукта (назовем его к а э т а н) не на угле, а на нефти. Вон, в шкафу материалы!..

Это произошло примерно годика через три после того, как мы в первый раз встретились, решив сделать новую серию «Коммуниста».

Итак, каэтан. И стройка, приостановленная в самом разгаре. Но как показать ее? Сколько раз видели в кино стройку! Сколько было и бульдозеров, и экскаваторов, и бетонозамесов. И опалубки. И нехваток всякого рода. И прорабов и инженеров. И шума, и грохота, и масштаба работающих машин.

Мы долго метались вокруг всего этого, пока вдруг в один день (абсолютно похожий на все остальные) пришло к нам соображение вообще не показывать стройку. Показать лишь события, связанные с Губановым в Москве. Вообще не уходить из Москвы — разве только на одну ночь, чтобы дать возможность Губанову слетать на стройку (как же все-таки вообще без стройки?!). Постепенно отпало и это: Москва и только Москва.

Обдумав все, мы начали писать. И как-то, по мере работы, сам по себе, вне первого замысла и словно бы вне нашей воли сценарий стал расширяться. Вдруг появилась Зойка. А после — жена Губанова, однако не та, законная, что на стройке, а та, что брошена им и живет в Москве. Появился и сын их Миша. Появились они потому, что и Зойка — «твой современник», равно как и Ниточкин, Миша, Катя, мать Миши, все участники заседания в Совете Министров, да и все прочие персонажи, хорошие и дурные. «Твой современник» — мы все.

Сценарий о том, что «это мы все», сценарий — наш довод в диспуте о советском времени — такой сценарий и фильм нам с Ю. Я. Райзманом всегда очень хотелось сделать. На сей раз мы работали с большим увлечением и закончили дело в полгода (я говорю о труде непосредственно за столом) — невиданно быстрый для нас срок.

И получился «Твой современник»... Впрочем, вернемся к тридцатым годам.

III

В те годы меня позвали работать в Большую Газету. Освободилась вакансия, и я был назначен спецкором.

Ну что ж, обычно я прихожу в секретариат и получаю задание, а после иду в буфет и ем простоквашу и слушаю, о чем говорят коллеги. Ох, и коллеги же тут — нет, не похожи они на тех, что были в Вечерней газете! Острей, быстрей и умней. Есть здесь совсем молодые люди в толстовках и сапогах — короли репортажа, умеющие с налета достать любой материал. Есть тут (бородка, пенсне на шнурке) эмигранты царского времени, консультанты редакции по загранице, читающие газеты и книги на четырех и более языках. Есть и такие, что работали еще в газете «Русское слово», помещавшейся в том же здании, и ели в этом буфете блины. Угостите их простоквашей, и они расскажут вам о всем, что здесь было до вас, даже о знаменитом газетчике Дорошевиче, который приходил в редакцию в двенадцатом часу ночи, снимал шубу, просил коньяку и писал на узких, нарезанных стопкой полосках бумаги: число букв в написанной им строке до точности совпадало с числом букв в газетной строке. Он начинал в двенадцатом, а кончал писать в час, без помарок, строчка за строчкой, ровнехонько столько, сколько места было ему оставлено в газете, ни буквой меньше, ни строчкой больше — будь то рецензия о спектакле, зарисовка или политический фельетон. Потом надевал шубу, допивал коньяк и ехал спать.

Сперва коллеги сторонились меня, я был новичком, да еще из Вечерней газеты, потом попривыкли, ощупали и освоились, и я уже стал таким же коллегой, как все, как те, кто в толстовках, и те, кто в пенсне, и те, кто знал Дорошевича. Коллегой в буфете и в труде.

Итак, получив задание и поев простокваши, я отправлялся домой, а вечером уже был далеко от столицы, среди лесов, новостроек и колхозных полей. Вернувшись и написав подвал, я нес его снова в секретариат, и его печатали или не печатали, а если печатали, то либо хвалили, либо ругали на «летучке». Впрочем, ругали мало и мягко, потому что вокруг все были мастеровые одной когорты, люди, умевшие делать газету, а значит понять и простить коллег.

Я ездил, писал подвалы, но сверх того фиксировал личные впечатления в большую клеенчатую тетрадку — для вечности и для себя. Эта клеенчатая тетрадь сопутствовала мне едва ли не до самой войны. Приведу здесь ряд записей из нее — одни так, как они тогда записались, другие — так, как я их понимаю сейчас.

1. В истоках

Зной, полдень, юг. Степная станция, дряхлый белый вокзальчик, колокол. Поодаль навес с кипятильником, дальше будка для жинок и чоловиков. Выхожу на станционную площадь и, порядившись, сажусь в телегу. Я еду в одну из первых машинно-тракторных станций в стране, имея задание написать о ней очерк.

Степь. Пыль. Земля сухая и острая.

— Ну как? — спрашиваю я владельца телеги.

— Чего как?

— Как живете?

— Живем как?

— Ну да.

— Живем хорошо.

— А чего хорошо?

— Чего, говоришь, хорошо?

— Ага.

— Да все кругом хорошо. И спереду и с боков.

Да, с этим не разговоришься! Видать, встречались ему весьма различные пассажиры.

МТС помещается в небольшом длинном строении — былая помещичья конюшня. Во дворе три заграничных красных трактора, ожидающих очереди на ремонт. Кочет с курами. Мальчишки играют в «чижика». Внутри дымно от горна, который раздувает в углу человек в рубахе и кепке. Еще один человек работает за тисками. Стоит полуразобранный трактор. Над ним склонился третий рабочий, тоже в кепке, в рубахе. Это директор. Все трое рабочие из Херсона.

— А ну, идемте, идемте,— говорит директор, узнав, что я из газеты.— Не забывают нас товарищи репортеры, не забывают... Кажный день, кажный день!..

Мы проходим к дальней стене. Здесь огорожен одеялом угол, где живет директор. Койка, стол, портрет Сталина. На столе пузырек с фиолетовыми чернилами. Мы садимся, директор начинает привычно рассказывать: парк МТС состоит из шести тракторов, половина простаивает (нет запчастей), один на ремонте, два работают в поле.

Гм, материал не из очерковых!..

А директор продолжает говорить: плохо с горючим. Нет кадров — посадили на тракторы крестьянских парней, они ломают машины. Туго с ремонтным инструментом.

Потом директор рассказывает, как ранней весной пришли по железной дороге в их адрес три новых трактора. Директор и двое рабочих вели их со станции своим ходом. Стояла оттепель, тракторы вязли, директор и двое рабочих вытаскивали их, они снова вязли. Так двигались до усадьбы семь дней. А со станции до усадьбы всего семь километров.

Вот это, пожалуй, для очерка.

Обратно еду на той же телеге. Тот же возница.

— Народ-то доволен? — спрашиваю я.

— Народ-то?

— Да.

— Чего же... Доволен.

— Чем?

— Народ-то? А всем.

Пауза. Я спрашиваю:

— Ты сам-то колхозник?

— Я-то?

— Да.

— Я-то нет, не колхозник.

— Почему?

— Чего почему?

— Почему не колхозник?

— Я-то?

— Ты.

Пауза.

Потом, хлестнув лошадь, он спрашивает меня:

— Сам-то ты из Москвы?

— Из Москвы.

— Большой город! — говорит возница.

2. Маслёнкина

Едет спецпоезд. Едет спецпоезд из Москвы в Челябинск, на открытие Челябинского тракторного. Вагоны украшены красными транспарантами. Едет в поезде Всесоюзный староста Михаил Иванович. А в других вагонах едут делегации от трудящихся, представители и газетчики.

Я в первый раз включен в бригаду Большой Газеты, направленную в Челябинск для освещения открытия, и меня — поодиночке и коллективно — члены бригады похлопывают по плечу, ободряя. Весь день мы закусываем, и за закуской я ободряюсь. Но вскоре снова падаю духом.

За шесть часов до приезда в Челябинск наш бригадир собирает нас на летучку. Перед нами лист с фамилиями ударников, отличившимися на стройке. И чтобы не было суматохи в горячее время и была целенаправленность, наш бригадир заранее распределяет, кому из нас с кем работать. Мне достается Нина Маслёнкина двадцати двух лет, прославленный бригадир высотников. Ее бригада знаменита еще и тем, что монтировала стальные конструкции в тридцатиградусные морозы.

В Челябинске Михаила Ивановича встречают массы народа, оркестры и красные флаги. Делегатов и представителей сажают в «линкольны» и в грузовики «форд». Газетчикам подают грабарки и подводы.

И вот я на том участке стройки, где работает Нина Маслёнкина. Вот и она. Косичка, вздернутый нос. Лыжные брюки по щиколотку, длинная ситцевая юбка поверх брюк. Она сидит с подружками на рыжем железном холме, смеясь и грызя семечки.

— Добро! — говорит она, прочтя мое направление.— Ходите до нас, товарищ.

Она строго спрыгивает с холма, и мы идем с ней в будку такелажников. Втемень прокуренная комната. Письменный стол, весь изрезанный ножами

неведомых живописцев — слова и рисунки. За столом сидит парень, он курит и, морщась от дыма, пишет.

— Здравствуй, Скворцов! — говорит Маслёнкина.

— Здравствуй, если не врешь!— откликается тот, продолжая писать.

Мы размещаемся за другим столом, и Маслёнкина, строго оправив косичку, говорит:

— Пиши!

И сразу же начинает диктовать:

«Для изжития в корне такого построения по вопросу догнатия и перегнатия американских штатов...»

— Постой, постой,— говорю я, совсем упав духом,— давай по порядку. Расскажи о себе. Как тут? Не скучно по вечерам?

— Здрасте! У нас клуб есть.

— А в клубе что?

— Здрасте! Кино, постановки.

— А с парнями гуляешь? — спрашиваю я, чтобы ее совсем расшевелить.

Она испепеляюще поводит по моему лицу лазоревым взором.

— Ты вот что!— говорит она.— Ты эти разговорчики брось! Пиши! — и она диктует:

«Когда, согласно энтузиазма...»

— А платья новые любишь?

— Че-е-го?

— А бусы?

— Ко-о-го?.. «Когда, согласно энтузиазма, мы для начала свели со всех углов бросовые части железа...»

Назавтра, в полдень, торжественный митинг. Впрочем, чтобы дать о нем представление, процитирую материал, который послал в газету наш руководитель-бригадир:

«А на площади, куда когда-нибудь в будущем придут коммунары и приподымут к небу пышные, отягченные плодами сады,— там, на площади, был уже расхватан сегодняшний день достижений — на лозунги, песни, заветы вперед и выше, взаимные приветки, высокое ура. Пришли землекопы. Пришли каменщики. Пришли арматурщики, бетонщики, кочегары, дизельщики, слесаря, конвеерщики. Идут, частя каблуками, платок к платку, станочницы-металлистки нового завода. И вместе с ними, плечом к плечу, идет, покачиваясь, ладная в девичьих устах рабочая песня».

3. Два отзыва об одном

Декабрь. На привокзальной площади в Севастополе много снега. Снег южный, горестный, слабый. Кипарисы в снегу фальшивы, как ряженые. Шеренги пустых фаэтонов — не сезон. Мелькают мужчины в калошах, щебечут красотки. Снег не для южных красоток. Он не румянит их, как девчонок на севере, он бледнит и тушует их, делает желтыми, дряблыми. Снег не для этого города, разметавщегося по холмам.

Я командирован сюда, чтобы осветить в газете зимний поход одного из черноморских крейсеров. На Графской пристани меня забирает гребной катер. Мы плывем по зимней, капризной бухте, мимо линкора и его пушек в чехлах, прямо под тросами, которыми его крепят к бочкам. Вот и наш крейсер — старый, трехтрубный, родной брат «Авроры». В первый раз в жизни я на военном корабле.

На закате мы тихо выходим в море. Начинается поход. Он длится несколько суток по сердитому морю, и я помечаю для грядущего очерка и гул машин, и бег волн, и залпы орудий, и противолодочные маневры, и пулеметные стрельбы, и полночное плаванье в хлесткой, морозной мгле. Я помечаю Одессу, где мы бросаем якорь, нагие каштаны на Пушкинской, спекулянтов в бывшем кафе Фанкони, снежный буран над зданием морских ванн. И снова поход, и я записываю облик нескольких военморов, их словечки, помполита в очках, обеды в кают-компании, доктора Павла Сову и командира крейсера Яшина, спокойного, малословного, стального в движениях и взоре. Затем я записываю, как выглядит боевая рубка во время учений, характеризую сигнальщиков, штурманов, рулевого и опять Яшина, негромко, спокойно и неотвратимо выговаривающего команды.

Он будет героем моего очерка.

Родился он при царе и вырос в крестьянской семье, где было столько детей, что он даже не помнит сколько — рождались и умирали. Старший брат ослеп после оспы, и они вдвоем ходили по городу, пели, тем и кормились. Потом мой герой научился играть на гармошке, ходил по трактирам. Двенадцати лет начал работать на фабрике. В пятом году участвовал в забастовке. В четырнадцатом попал на войну. В восемнадцатом вступил в партию. В двадцать четвертом послали на флот. Через девять лет он стал командиром.

И все говорят о нем, что это на редкость умный, чистый, отзывчивый, волевой, талантливый человек.

Потом, возвратившись из снежного морского похода, я добиваюсь беседы с его женой, которая тоже из крестьянской семьи, где было столько детей, что не счесть, которая батрачила у помещика, а после Октября уехала в город на фабрику и лет через шесть вышла замуж за инженера. Эту жену Яшин четыре года назад отбил у этого инженера. Так вот жена говорит, что Яшин не такой заботливый муж, как тот инженер. Что не участлив к ней, а инженер был участлив. Не нежен так, как был инженер. Что он не предан ей, а инженер был предан. Не ревнует ее, а тот ревновал. Не дышит одним с ней дыханием.

Она вспоминает об инженере всегда, день и ночь, и говорит о нем с мужем по восемь часов подряд — о том, как инженер ее обожал, и о том, как они были счастливы, и о том, что будь она проклята, что ушла от него, загубив свою жизнь. Она говорит об этом и в будни и в праздники, с мужем, с подругами, со знакомыми, с незнакомыми, в квартирах, на улице, на службе, в очередях. И уже почти все в большом городе знают о том, как она несчастна.

Но ей хочется, чтобы знали все.

4. На дальнем аэродроме

В Новосибирск приезжаю ночью, часов за двенадцать до прихода поезда, который везет челюскинцев-летчиков и челюскинцев-моряков. Идти в гостиницу поздно, да и мест, полагаю, нет. Газетная долюшка! Ложусь на коричневую вокзальную скамью, поместив в головах портфель. Кепку на нос, но спать не могу. Дымно, жарко и смрадно. Вокруг все шумит, гудит, жужжит и кричит, словно не ночь, а праздничный полдень. И мухи, как в праздничный полдень. Вокзал перевальный — кто только не ночует тут: задумчивые и хохочущие, здоровые и больные, с музыкой и без музыки, в штанах и подштанниках, молчащие и рассказывающие, девчонки и те, что отгуляли свое.

Едва начинает светать, как всех удаляют, чтобы привести в порядок вокзал к приходу знаменитого поезда. Остаюсь только я — по праву мандата. Девчата в красных косынках драят пол и скамейки. Ребята с красными бантами на груди прибивают к стенам портреты. Появляется городское начальство — сперва помельче, потом покрупней. Приходят буфетчицы. Они раздувают обширнейший самовар и раскладывают на стойке такую снедь, какую, наверно, лет пять не видели эти мудрые, все видавшие своды. Приходит в строю оркестр в начищенных, сильно пахнущих сапогах.

Теперь на перроне полным-полно. Из-за дальней будки появляется паровоз, а за ним вагоны, все машут руками, гремит оркестр, и поезд спокойно и плавно тормозит у перрона. И кто-то из городских поднимается на красную и голубую трибуну, чтобы сказать речь. Но я не слушаю речи, потому что бегу во всю прыть вдоль поезда, отыскивая вагон, где едут корреспонденты.

Он в самом хвосте. Я вламываюсь в него под крики проводников, размахивая редакционным мандатом. Вагон набит до краев, он пенится и бурлит, здесь журналисты не только из всех столиц Союза, но и из областных центров. Оглядевшись и расспросив, я сразу же уясняю, что все участники челюскинского похода и уж, конечно, герои-летчики, что спасли их, давно расспрошены и перерасспрошены, свидетельства их записаны и отбиты по телеграфу. И сделано это лучшими в нашей стране газетчиками, сильнейшими спецами по расспросам... А значит, на долю мою нет ничего.

И вот весь этот бурный и жаркий день я без дела стою у окна, наблюдая, как на каждой станции (даже на тех, мимо которых мы пролетаем на всем ходу) стоят со знаменами люди, играют оркестры. А вечером, истомившись, я отправляюсь к тому, о ком думал еще в Москве.

Это летчик-герой, он очень молод, гораздо моложе меня — пилот одной из самых далеких гражданских авиалиний. Надземный трамвай: рейс туда, рейс сюда.

Он жил на заштатном аэродроме, ближе всех расположенном к тому месту, где случилось несчастье с «Челюскиным». И начальник его раньше всех получил приказ немедленно снарядить на поиски самолет. Никого под рукою не было, все пилоты в отлете, послали моего паренька. Он нашел льдину с челюскинцами и был первым, кто посадил на нее самолет.

Сейчас он один в купе. Увидев меня, он сердито и скорбно морщится, выражая этим ту мысль, что ему надоели с заметками, очерками, интервью и стихами. Я все же сажусь, вынимаю блокнот, мы закуриваем, я сообщаю ему, что в толкучке остался без материала, он смеется, и я вдруг понимаю, что морщится он потому, что все морщатся, и принято, чтобы морщиться, и принято,чтобы надоело, а сам он парень легкий и радостный, любитель потолковать, соскучившийся там у себя в заштатье о разговоре, не говоря уже о стихах, заметках и интервью. Свой брат, все понимающий, и тоже, наверно, немало хлебнувший до той поры, пока не стал знаменит.

Мы сидим, курим, толкуем, качаемся в такт вагону, и мой летчик мало-помалу и все горячей рассказывает мне обо всем. О том, как он жил возле аэродрома, один, без родной души — изба, печь, горшки, два ухвата,— как играл на гитаре, как ходил раз в неделю за пять километров на танцульки, и там танцевал и говорил с людьми, и потом шел обратно полями и лесом и через речку вброд. И как мечтал когда-нибудь снова попасть в Хабаровск, чтобы услышать уличный шум — может быть, встретится как-нибудь веселая, светлая и глазастая родная душа... И как вдруг, ни с того ни с сего, его вызывает начальство и говорит, что надо лететь, потому что на данный момент нет никого другого. И дается команда на вылет. И вот он летит и находит льдину — не сразу, с трудом и с большим трудом,— но об этом уже не раз писалось в газетах, и надо ли еще раз писать?

Мы так и не решаем вопроса, потому что в купе приходят другие герои-пилоты и зовут его играть в преферанс.

Я отправляюсь к себе в вагон и тут же, выводя неровные от тряски строки, начинаю делать очерк об этом летчике. Я пишу всю дорогу. Миновали Сибирь, перевалили через Урал, а я все писал и писал. О рейсах туда и назад, о горшках, избе и ухватах. О ранних зимах и поздних веснах. И о реке, которую он переходил вброд, о ее воде, небе, тине и плеске. О пассажирах в кухлянках и торбозах. И древней старухе хозяйке, говорившей ему: «Месяц ты мой молодой!» О ветре, звездах, луне и солнце. О том, что ночью, проснувшись, он молча лежал и слушал, как идут ходики — мерный стук времени, которое не спешит, но и не унимается.

«Деревянная кукушка отсчитала пять часов.
Вдруг подружка на опушке откликается на зов.
Но часы, уснув на даче, не тревожились нимало.
А живая, чуть не плача, куковала, куковала...»

И крик петуха и кудахтанье кур. И сапоги, рубахи, платья и валенки на танцульках. И старый школьный учитель, который иногда заходил к нему и с которым они толковали о жизни, политике, нравах, неистовстве и любви.

«А между тем была ведь Беатриче для Данте недоступной. Боже мой!
Как я хотел бы испытать величье любви неразделенной и смешной.
Униженной, уже нечеловечьей, бормочущей божественные речи».

Трава, земля, листья, просторы и лужи. И игра на гитаре летним радостным вечерком.

И о том, как однажды пришла команда на срочный вылет. И как он взлетел и через сутки стал знаменит на весь мир.

...В Москву поезд прибыл по ярославской линии, но его переправили на Белорусский вокзал, где челюскинцев ожидала гигантская встреча. Я поспешил в редакцию. Заведующий отделом тут же прочел мое сочинение и взял в руку карандаш.

— Ну, ладно! — сказал он. — Начнем прямо с команды на срочный вылет.

5. Еще один специальный поезд

Подумать, случилось же так, что я снова еду в спецпоезде. Но на сей раз не как журналист. Я еду в ранге писателя, вместе с другими писателями, целым отрядом писателей, где есть совсем знаменитые, есть не совсем знаменитые и есть никому неизвестные, как я. Мы едем на Беломоро-Балтийский канал специальным поездом, по четыре писателя в купе. И я еду, как равный с равными.

Ночь, тихо теплятся лампочки, на столиках бутерброды, пиво, нарзан, папиросы «Казбек», все отрадно и нервно возбуждены. Почти всю ночь суета — писатели ходят в купе друг к другу, все дверцы открыты, везде дым и спор. Спорят о классовом и объективистском подходе к жизни, о поучительности героя для масс, о том, как показывать мужество и как рисовать любовь. Впрочем, есть в одном купе критики, которые желчной усмешкой встречают любое упоминание о любви. Они едят бутерброды, пьют пиво, курят «Казбек» и не признают проблемы любви. Писатели пугливо обходят это купе, говоря, что тут бывшие ультрарапповцы.

Один не совсем знаменитый писатель берет меня под руку и ведет к другим не совсем знаменитым, рекомендуя меня человеком, пока еще мало сделавшим, но на которого есть надежда. И так как в отношении всех, к кому он меня приводит, тоже все еще есть надежда, то я чувствую себя здесь довольно свободно. Всю ночь мы курим, спорим, хвалим друг друга и порицаем с о в с е м з н а м е н и т ы х, говоря, что их слава случайна, пейзаж их плоск, герои не выкристаллизованы, перо понуро, фантазия стелется по земле. И потому, что говорить об этом весьма интересно, мы расстаемся только тогда, когда за окошком светло.

В Ленинграде, при выходе, нас встречает довольно большая толпа, мы проходим по узкой тропе, проложенной в ней, но никто из встречающих не знает писателей не совсем знаменитых, и все только спрашивают: «Где Фадеев?» Это довольно обидно, если принять во внимание, что Фадееву почти столько лет, сколько мне. Впрочем, мне кажется, что обидно не только мне.

Потом мы снова едем на север, вобрав в свой состав ленинградских коллег, и теперь нас на каждой станции спрашивают: «Где Зощенко?» Зощенко — невысокий, тонкий, черноволосый, смуглый, красивый, какой-то удивительно элегантный и сумрачный — показывается в вагонном окошке, его встречают хохотом и аплодисментами.

Но когда — уже на небольшом речном пароходе — мы входим в Беломорканал и по чистеньким, словно вымытым и выметенным его берегам начинают скользить мимо нас загражденные проволокой и снабженные вышками жилпункты Балтлага, спрос на Зощенко увеличивается во сто крат. Все встречающие нас на пристанях — заключенные и их стражники, — забыв о разнице своей участи и социального знака, хором скандируют: «Зощенко!» И едва тот обнаруживается на палубе в венце других собратьев по слову, пристань гремит овациями, шутками, смехом, и все тянут к нему татуированные и нетатуированные руки, не обращая никакого внимания на венец собратьев.

Так мы и плыли все дальше и дальше на север, и люди, сопровождавшие нас, водили нас по баракам, где жили заключенные, где все было чисто, помыто, чистые нары, плакаты да пожарные принадлежности у дверей: ведра, багры и огнетушители. Нас знакомили с заключенными, чтобы мы могли с ними поговорить и написать о них,— они тоже были очень побритые, вычищенные и проветренные и даже словно бы пахнущие одеколоном. Они говорили о том, что были убийцами, ворами, растратчиками, вымогателями, растлителями, кулаками, контриками, налетчиками, бытовиками, но теперь осознали свою вину и перековались.

А те, кто сопровождал нас, говорили нам о своих методах перековки, покоящейся на знании преступника, на понимании его человеческих свойств, где нет шаблонов, где все индивидуально. И, поговорив, мы опять отправлялись на пароход и трогались дальше, и все было чем-то неясно похоже на какой-то пикник — наш пароход с его обедами, завтраками, стенгазетой, карикатуристами, с этими легкими и чистенькими лагпунктами, проплывавшими вдалеке, и с нашим широким, отчетливым ощущением своей порядочности, нравственной белизны и праведности в сравнении с теми, кто населял берега, кто воровал, мошенничал, убивал, хотя они и перековались.

На одной из пристаней руководитель книги, которую мы должны были впоследствии коллективно написать, сказал, что здесь находится тот, кого мне предстояло отметить в литературе: кулак Ледёркин. Он заведует тут конюшней.

Я отправился на конюшню. Время было рабочее, лошади все в разгоне, в конюшне было прохладно и полутемно, стоял крепкий, мирный запах коня.

За перегородкой, за маленьким столиком, где аккуратными стопками лежали конторские бланки и ведомости, а в стаканчике стояли отточенные карандаши, сидел Ледёркин. Он был таким, как рисовали в те дни кулака,— борода, постный взор, усы — только потоньше, без пуза. Он был уведомлен о моем приходе и, как померещилось мне, умылся, подваксился, подлатался и, может быть, даже прыснул одеколоном.

— Писатель?— небрежно сказал он мне.— Ну, здравствуй, писатель,— он дунул на табуретку, отер ладонью.— Садись.

Я уселся, вынул перо, он начал рассказ.

Вот какой это был рассказ.

Фому Ледёркина, пятидесяти лет, раскулачили осенью 1930 года. Ледёркин перешел к тетке. Он жил в сенях, отверг земные заботы, молился и кланялся в ноги всем: соседу, курице, псу. В декабре 1931 года Ледёркин поджег деревенский нардом. Дело случилось ночью, Фома проломил нардомовское стекло, влез в окошко. Перекрестясь, он вынул пузырек с керосином и облил стены и потолок. Зажег.

Потом бежал в лес и пробродил в снегу до утра. Днем крестьяне по следу поймали его, он был судим, приговорен к расстрелу, ВЦИК заменил ему высшую меру десятью годами лагерей.

В тридцать втором, в мае, Фома попал на Беломорстрой. Он прибыл туда этапом, в теплушке, полной воров. Среди этой армии уголовных ехало только шестеро осужденных по кулацким делам. Всех шестерых обокрали, как только поезд тронулся с места.

Кулаки отделились от гнусной шпаны и заняли малый отрезок стенки. Ночью они поймали жулика, когда тот пытался подлезть к ним на животе, и начали бить его. Они били его так, что никто из шпаны не решился вступиться за вора, били страшным крестьянским боем, как бьют конокрадов, ногами, коленями, котелками. Когда он упал окровавленный, все шестеро стали топтать его. Каждому хотелось топтать живот — они толклись, добираясь до живота, как толкутся люди в трамваях.

По приезде в лагпункт все шестеро отказались идти на работу. Назавтра их вывели под конвоем и указали участок, где рубить лес, но они опять отказались. Побросав пилы и топоры, они стояли недвижно. Вокруг работали лагерники, падали сосны, кулаки стояли, не шевелясь, чтобы казаться ужасней. Подошел вечер, зажгли костры, трещал огонь, ветер качал чайники, подвешенные на шестах. Чтобы казаться еще ужасней, кулаки запели псалмы. Они запевали тихо, потом поддавали жару. Во тьме, под светом костра, они действительно походили на тени иной, инфернальной жизни. Но здешних людей ничем нельзя было удивить. За время своего пребывания в лагерях эти люди видели все. Видели взломщиков, декламировавших Шекспира, видели нэпманов, падавших в снег и целовавших русскую землю. Все это кончалось одним: работой.

Так завершился день. Все шестеро были оставлены без пайка. Они пошли в столовку и долго глядели, как ужинают другие, они глядели на ужин серьезно, сосредоточенно, и справа, и слева, и сбоку. Очень хотелось есть. Немыслимо, как хотелось есть. И, вернувшись в роту, они решили назавтра начать работать.

Один лишь Фома был против такого постановления, его нелегко было сбить с позиции. Он спорил, доказывал, кричал, но компания распалась, не жрать одному было по меньшей мере смешно. И Ледёркин тоже пошел работать. Его, как и многих других кулацкого профиля, направили на вывоз из котлованов камней и земли.

Ему дали грабарку и лошадь. Это была тихая, невысокая, каурая лошадь. Когда Ледёркин вошел в конюшню, она жевала. Увидев Фому, она ткнула

его бархатным носом в плечо, вдохнула в себя барачный ледёркинский запах и с шумом выдохнула этот запах в пол.

— Ну ты, государственная! — негромко сказал Ледёркин.

И развернулся и хватил ее кулаком по зубам. Так началась их долгая совместная работа.

Есть много способов калечить лошадь. Можно неправильно грузить грабарку — это оттянет коню бока; можно перетянуть хомут — это натрет коню шею. Можно вбить проволоку в хомут, не давать лошади отдыха, перегружать грабарку. Но все это — средства открытой мести, их легко заметить и вскрыть. Фома придумал иное. Он воевал с порученной ему лошадью бесшумно, втихую, он портил это каурое государственное имущество исподволь, не спеша, без ненужных ран. Ледёркин пугал лошадь, когда она ела. Едва принимался каурый конь есть, как Ледёркин кричал на него и замахивался кнутом. Конь отходил от кормушки. Затем, помахав хвостом, пофыркав, ласково поглядев на Ледёркина, он приближался к кормушке опять — уверенность в доброте и товариществе человека жила в нем. Лошадь не понимала Ледёркина, она полагала, что все его действия входят в какую-то сложную и новую систему ее кормления. И, поморгав, она опять погружала морду в кормушку. Тогда Ледёркин пугал ее вновь.

В лесу он ее избивал. Натянув вожжи, он хлопал ее кнутом. Лошадь рвалась, однако мундштук намертво сдерживал ее: Ледёркин, согласно вековому коду, установленному для разговора с лошадьми, требовал от нее одновременно быстроты и недвижности. И опять и опять он хлестал ее и опять и опять натягивал вожжи. Лошадь вставала на дыбы, дрожа всем телом... Он ненавидел каурого коня. Это был конь, примирившийся с новым строем, и Фома придумывал одно за другим, чтобы наказать его...

— Извергом был! — сказал о себе Ледёркин на этом месте рассказа.— Громилой!

— А теперь?

— Перековался, гость ты мой неожиданный! И не пойму, как я был таким!

Он стал худшим возчиком лагеря. Когда воспитателям нужно было перечислить хотя бы четырех выдающихся лодырей на канале, Фома всегда приходил им на память. В сознании лагерников он превратился в конце концов в некий символ зла, было странно, что Ледёркин существует взаправду. Фамилия его была крупно начертана на всех досках позора; на бутафорском кладбище соорудили могилу: холм с тощей фанерной лошадью, кривой крест, осколок бутылки и надпись «Ледёркин, каков он есть».

Прошло два месяца, и Фома заскучал. Ему нравилось быть лодырем, но он не любил пайка лодыря. Он любил кушать все то, что давали ударникам. Любил щи и кашу.

— Вот так-то, родной,— сказал мне Ледёркин, опять прервав свой рассказ.— Жевать, брат, охота, тут хошь не хошь станешь правильным... Так ты писатель?

— Писатель.

— Ну, пиши, родимый, пиши... Пищи, пиши, ласковый... А мы почитаем...

Ледёркин решил притвориться ударником. Он начал — внезапно для всех стенгазет и отчетов — работать отлично, чистил лошадь, чинил постромки, перевыполнял нормы. Он делал все это с хитрым видом ловкача, который весь свет обернет вокруг пальца. Скверно было лишь то, что лошадь восприняла его поворот всерьез, она окрепла, потолстела и глядела на Фому благодарными, преданными глазами. Фоме же хотелось, чтобы хоть лошадь поняла, как он умен и как тонок.

Фоме приглянулась пожилая вдова, кухарка. Иногда ему удавалось повстречаться с ней на задворках кухни. Вдова была осуждена за воровство, ей нравился Фома, но она не знала, о чем с ним говорить. Он не понимал блатных слов, рассказы об обворованных чердаках и кухнях пугали его. Он был небольшой, какой-то весь покосившийся и сильно обросший. Приходилось говорить одному Ледёркину.

— Я все умею!— говорил он ей.— Хошь печь поставлю, хошь — избу... Я хозяин!— говорил он значительно, толкнув себя в грудь.— Нам работать скверно нельзя... Уяснила?

Оглянувшись, он обнимал вдову. И вдова, не зная о чем с ним говорить, откликалась уныло:

— Ну, пьяный!— хотя Фома был абсолютно трезв.

Понемногу Ледёркину стало казаться, что он и вправду работает не потому, что притворился работать, а потому, чтобы те, для кого он — ничто, увидели, как работает настоящий хозяин. Ему нестерпимо стало смотреть, как иные хозяева (той же статьи, что и он) работают хуже воров и бандитов. Он жаждал всеобщего блеска хозяев. Он отбросил свой многозначный и хитрый вид, который все же мешал ему иногда, и стал трудиться вовсю. Он лаялся с возчиками-кулаками: «Ты же хозяин, ты должен уметь!»

Тут в третий раз Ледёркин прервал свой рассказ.

— И книги пищешь?— спросил он меня.

— Пишу.

— Большие?

— Нет, небольшие.

— И ладно!— одобрил Фома.— Сперва небольшие, а там, глядишь, и большие... Пиши, пиши, парень, пиши!— сказал он и взглянул на меня как-то остро и вскользь.

Месяца через три его назначили заведующим конюшней. Он принялся приводить ее в норму, истребляя неряшливость, грязь, разгильдяйство. Не спал по ночам, все думал о том, как устроить конюшню получше. Он хотел, чтобы все, кто населял этот странный табор людей — воры, проститутки, политики, бытовики, а также начальство,— застыли в смятении и в восторге при виде блеска его работы. Он хотел доказать, на что способен хозяйственный человек.

В ноябре Ледёркин был вызван на соревнование конюшней соседнего лагпункта. Заведующий этой конюшней Петров был вор и убийца. Убийца приехал к Фоме и в присутствии воспитателей подписал с ним договор на соревнование, держа карандаш в своих суровых, зловещих пальцах. Подписав договор, Петров предложил Фоме покурить. Ледёркин курил, стараясь не глядеть на убийцу. Они стояли друг против друга, эти два чемпиона конюшенного дела, они подносили друг другу спички сухо и вежливо, как два стихотворца перед выступлением.

Фома стал работать во всю свою мочь, во всю свою проектную силу — ему был ненавистен Петров, этот вор, втесавшийся в исконное хозяйское дело. Он чуял себя защитником какой-то неясной идеи, он вел борьбу со шпаной, осмелившейся состязаться с хозяином. Он вовсе забыл про сон, исследовал каждый угол конюшни, бегал на место работ, гнал от себя бездельников, подбирал лучших. И все же Петров шел впереди. Едва удавалось Фоме поджать его, как убийца снова делал рывок. Ледёркин жал крепче, безмерная страсть к победе обуяла его.

Последние дни этой грозной битвы конюшен соперники шли наравне. И жюри, согласившись, что все их показатели одинаковы, премировало обоих отрезами и бельем.

— Привет товарищам Петрову и Ледёркину! — сказал при этом оратор.— Если и впредь они будут так работать, им обеспечены уважение и почет.

Из клуба, где выдавались премии, Ледёркин пошел в конюшню. Здесь было светло. Два конюха — домушник Федюкин и продавец фальшивых камней Сизов — сидели у дощатого стола. Сизов в далекие годы побродил по свету, он продавал фальшивые жемчуга и в Риге и в Варшаве. Теперь, находясь в конюшне, Федюкин расспрашивал Сизова о его путешествиях.

— А у немцев ты был?

— Был,— отвечал продавец бриллиантов, скучая.

— Ну и как?

— А никак,— говорил продавец,— немцы есть немцы.

— Ну, а как по-ихнему: стул?

— Стул всюду стул,— говорил продавец.— Что по-нашему стул, то и по-ихнему стул. И по-французски опять же — стул.

Фома проверил кормушки, оглядел сбрую, запасные колеса. Он остановился у стойла каурого коня, который помещался в его конюшне. Каурый конь совсем растолстел. Ледёркин долго недвижно стоял у его станка, лошадь тревожно переминалась, она оглядывалась и раздувала ноздри.

— Уважение! — сказал вдруг громко Фома.

Да, на виду у всех, с высоты украшенной и увитой эстрады зафиксировано было уважение к Ледёркину. Это было уважение, которое он потерял и которое старался завоевать, поджигая нардом, читая псалмы в лесу, избивая в теплушке вора.

— Почет!— громко сказал Ледёркин.

...На этом закончил Фома свой рассказ, и на этом я свинтил свою ручку и положил в карман.

— Вот так-то, писатель! — сказал мне Фома.— Вот тебе и весь сказ. Как на духу: ты поп, а я грешник... Подымить есть?

Мы закурили. И снова Ледёркин взглянул на меня как-то остро и вскользь.

— Ты сам-то откуда? — спросил он, затянувшись.

Я сказал.

— Папанька есть?

— Умер.

— О, господи, прости нас за нас и за грехи наши!.. Кем был?

— Кто?

— Батька.

— Аптекарь.

— Ишь ты, как! Дельный?

— Кто?

— Батька?

— Дельный.

Потом мы молчали, курили. Ледёркин курил да курил и вдруг склонился к столу, уронив голову на свой согнутый локоть.

— Ой, тяжко мне!— сказал он.— Ой, мозг горит! Сколько же я наработал всего в жизни-то!.. Ой, господи, боже мой! Сколько перетерпел... Ох, как устал, нету сил... Чуешь, аптекарь?

...А после мы снова плыли на пароходе, и кругом шли прекрасные, строго выложенные берега, и было много отличных, чистых бараков с опрятными нарами, с баграми и ведрами от пожаров, и много встреч, впечатлений, речей, и очень много перековавшихся. Но что-то теснило мой неокрепший и простодушный ум. И как-то казалось, что все тут — и шлюзы, и берега, и небо, и дали, и те, кто тут жил, и те, что перековались,— все это куда как сложней и объемней, чем надо бы для экскурсии, пива и бутербродов.

6. Плоть

Почти все тридцатые годы, как я уже говорил, я был газетчиком, корреспондентом Большой Газеты — командировки за командировками, вагон за вагоном, койки за койками. Я писал о Сталинградском тракторном, Днепрогэсе, колхозах Кубани, о рыбаках, текстильщицах, поварах, Магнитогорске, врачах, работниках маяков, Донбассе, Чукотке, балете и переливании крови. Я видел Стаханова, Виноградовых, Станиславского, Электросталь, совхозы, товарные склады, родильные дома, лаборатории, художника Александра Герасимова, маршала Тухачевского, философские диспуты и дома инвалидов.

Я видел героев, но куда чаще встречал людей как людей, все то обиходное, ходовое, неловкое, неказистое, мешковатое, что было повсюду. Те,

кого я чаще всего встречал, не учились в вечерних университетах или учились плохо, не умели говорить речей или говорили так, что эти речи приходилось писать заново. В них не было ни осанки, ни прищура глаз, ни небрежности силы, ни таинственной глубины души. В них было и зло и добро, и благодушие и досада, и ярость и игра «в козла», и подвиг и ропот, и все рядовое, всегдашнее, исшлепанное, сменявшееся вдруг немыслимым ураганом труда.

Я писал очерки, где говорил о будущем, но я отлично помню (и не хочу этого скрывать), как не мог заставить себя поверить, что из всей этой неустроенности, беспорядка, сумбура, неразберихи, несуразицы, грубости в слове, в чувствах и нравах может произойти то, о чем я писал. Но оказалось, что я писал правду. Все (сквозь сумбур и неразбериху) действительно было построено, и построено именно так, как день за днем писалось в газетах. Россия преобразилась.

Я видел Россию тех лет не с парадных дверей — изнутри, эту лаву, вихрь, ураган людей, сдвинутых с мест и катившихся в старых, истертых, дрожащих вагонах к новым местам, к новым и новым стройкам, мимо затасканных станций, соломенных крыш, худобы, рванья, непролазности, вперед и вперед — спор, крики, махра, грязь, песни, драки, корыта, пеленки. Русские странники, решившие переделать мир и с меньшим не примириться.

«Мы отстали от передовых стран на 50—100 лет. Мы должны пробежать это расстояние в десять лет».

И это было совершено в десять лет — великое, грозное, страшное время, не меньшее, смею сказать, по русскому подвигу, чем Отечественная война. И по партийному подвигу — тоже. Я видел тысячи лозунгов, слышал миллиарды речей, взывающих к энтузиазму и героизму. И среди потока бумаг, разъяснений, приказов, проработок, лжи, славословий я видел это геройство и этот порыв. Порыв не параграфов, ангельства, установок, а подвиг, обросший жизнью и погруженный в плоть.

Да, это было чудо. И именно русское чудо, русская плоть. И именно большевистская плоть.

И то, что это было именно так, не на гладкой дороге, а в ухабах, колдобинах, тряске, не в согласности и созвучии, а в шуме, крике, попреках, сумятице,— именно этому надо было удивляться и всегда говорить об этом, и думать, и прославлять. Потому что, пробивая все это, задыхаясь и оступаясь, взлетая и ползая, с к в о з ь в с е э т о по-земному и человечьему, порой истребляя себя, русский странник свершил н е в и д а н н о е.

Художник был обязан исследовать эти годы, каждый всплеск, каждый штрих, каждый корень. Литература моего поколения стремилась к такому исследованию, мечтала и терзалась о нем. Она приближалась к нему, откатывалась опять, не жалея себя, не думая о себе, бросалась вперед и опять отступала.

...Русский писатель устами одного из своих героев сказал, что отказывается от высшей гармонии, ибо не сто́ит она слезинки хотя бы одного по-

вергнутого ребенка. И потому свой билет на вход почтительно возвращает обратно.

Я знал слезинку ребенка, о которой он говорил. Я знал и слезы, и кровь, и смерть. Но билета не возвращу. Слишком сильно пришлась его стоимость.

7. Текучка

Я вхожу в кабинет в разгар совещания технической группы МТС. И начальник политотдела МТС, с которым я заранее созвонился из города, приветствует меня такими словами:

— Друзья, приехал корреспондент! Из столицы. Опаснейший человек!

Собрание равнодушно оглядывает меня—здесь привыкли к таким: «Поменьше корреспондентов, побольше бы техники!»

Я сел в уголок и стал записывать, о чем они говорят. И все поглядывал на начальника политотдела. Костлявый и очень высокий, он вел собрание свободно, легко, бросая дельные, острые реплики. И крепко оглаживал большие усы, как и подобает сильно усатому человеку.

Раз пять его вызывали в другую комнату к телефону. Он выходил, и тогда технический персонал поспешно закуривал и с наслаждением пускал дым. Он входил, и все курившие поспешно и неохотно ввинчивали в каблуки окурки.

— Нуте-с, отцы,— говорил он,— двинем дальше, благословясь.

Мне сказали в городе, что по образованию он философ, однако по специальности не пошел, бросили на партработу. Я слушал собрание и слушал начальника и никак не мог разобрать, где он подтрунивает, а где серьезен.

— Итак, подбивая, суммируя, осмысливая итог...

Он сказал несколько заключительных ясных и точных фраз, после чего собрание встало и, закурив, разошлось, оставив дым и много окурков.

Мы прошли с начальником политотдела в его кабинет.

— Садитесь, грозный мужчина! — сказал он.— Значит, намерены написать обо мне? Польщен, не буду скрывать, польщен... Расспрашивайте, скажу все, как есть. И даже больше того, что есть.

Я стал задавать вопросы, и он, перебирая на столе бумаги, аккуратно раскладывая их по ящикам, пересматривая какие-то записи, разрывая их и бросая в корзину, начал рассказывать мне о делах МТС, об ее успехах и узких местах, об ударниках и о стопроцентных шляпах. Все время звонил телефон. Начальник брал трубку и говорил то сердито, то нежно, то просительно, то с угрозой.

— Текучка! — обобщил он, кладя трубку.— Я ведь, имейте это в виду и зафиксируйте в очерке, исключительно образован. Я все знаю: и когда сеять, и когда боронить, и как налаживать фрезы, и есть ли бог, и где делать аборты. Я неслыханно многосторонний человек.

После беседы я попросил разрешения провести с ним день, дабы иметь возможность описать этот день в моем очерке.

— Текучка! — сказал он.— Ничего не увидите, я же ведь сам газетчик. Лучше я вам просто-напросто расскажу, как я умен, сколько читаю и как разбираюсь в прочитанном.

Все же я его упросил.

— Дело ваше, я вас предупредил... Едем в поле.

Мы выходим на сельскую площадь. Высокая деревянная арка гремит на весь свет двумя черными громкоговорителями.

— Вальс! — определяет начальник.— Пишите: он хорошо разбирался в вальсах.

Мы едем полями, уборка с неделю закончилась, поля прозрачны и молчаливы. Мы едем на дальние участки, где еще работают уборочные бригады. Но и в пути нас перехватывает один из попутных колхозов, сообщая, что начальника зовут к телефону.

— Ну вот, видите,— говорит он, когда мы отправляемся дальше.— Я же вам говорил: текучка!.. Не теряйте времени, возвращайтесь в Москву, ничего нового не увидите. Пишите, как пишете в других очерках. Я настаиваю лишь, чтобы вы отметили, как я чуток, как обожаю природу и как народ понимает меня с полуслова.

Мы приезжаем на дальний стан, и начальник долго и горячо беседует с агрономом. Спеша, сминая буквы и фразы, я записываю до корки: беседа кажется мне исключительно интересной. Потом начальник политотдела говорит:

— Теперь пообедаем!

Мы идем под навес с двумя длинными, неструганными столами. На стене красное полотнище: «В обстановке обостренной классовой борьбы особенно ясен смысл оппортунистического отношения к уборке. Оно равносильно прямому пособничеству врагу».

— Заметьте,— говорит начальник,— это писал не я. Я написал бы целенаправленней. И идейней.

Стряпуха подает нам две тарелки щей. Ей шестнадцать-семнадцать, не больше.

— Знакомься, Екатерина,— представляет начальник.— Это корреспондент. Он хочет о тебе написать.

— О ко-ом?

— О тебе. О том, какая ты творческая стряпуха. Какие делаешь вкусные каши. Какой аромат в твоем компоте из сухофруктов. Какие у тебя молодые, но умелые руки. И как ты гуляешь с Васькой Лебёдко.

— Так он же с Маней гуляет!

— Но и с тобой. У меня есть донесения. Я ведь должен все знать. Замуж хочешь? Спрашиваю тебя как официальное лицо.

Катя, хихикнув, стеснительно прикрывает глаза и рот нашейным платком.

— Хочу,— она открывает один левый глаз.

— Давай сосватаю. Хочешь Семёнкина?

— Так он же вдовый! У него три дити.

— Ну, давай Павликова.

Стряпуха приоткрывает правый глаз.

— Это можно,— смеясь, говорит она.

— Замётано!— говорит начальник.— Говорю тебе, как твой политический руководитель. Можешь считать себя Павликовой!

И, обращаясь ко мне, он говорит:

— Пишите: отзывчивый, понимает значение личной жизни. Вникает не только в дела, но и в быт.

Затем мы едем на железнодорожную станцию, где непорядки с разгрузкой вагонов, адресованных МТС. Затем — на реку, где задержка со сплавным строительным лесом.

— Текучка, текучка, текучка,— говорил начальник, когда мы ехали с ним с речки на собрание в одном из колхозов,— тактические успехи, тактические поражения... Нет времени подумать о целом, ухватить стратегию. Вот ночью, бывает, проснешься, не спишь часок-другой, тогда и думаешь о стратегии...

Он посмотрел на меня сверху вниз, сквозь усы, с высоты своего костлявого роста — не ухмыляюсь ли я над этим его сообщением.

— Так и пишите,— сказал он,— ночью, проснувшись, в кровати думает о стратегии.

Нардом, где происходит собрание, набит, на повестке вопрос об итогах жатвы, начальника приветствуют хорошими аплодисментами. Я впервые слышу его как оратора. Говорит он негромко, дельно, с большим знанием обстоятельств, но когда упоминает о чем-нибудь скверном, бесчестном, лицо его наполняется яростью и он начинает кричать. Однако и кричит он как-то дельно и с правдой. Умница. Убедительный человек. Затем, упав гневом, он опять говорит негромко, с какой-то неясной усмешкой, словно подсмеиваясь над собой, над своими усами, над своей тощиной, над тем, что вот он влез на эстраду и учит людей, как жить, учит, отхлебывая время от времени глоток воды из стакана.

После собрания мы везем с собой председателя одного из колхозов.

— Ну как?— спрашивает его начальник политотдела, оглаживая усы.— Как я говорил?

— Пронзительно, Юрий Кузьмич.

— Спасибо тебе, спасибо, друг,— говорит начальник и прижимает руки к груди.— А теперь ты нам вот что скажи... Товарищ газетчик интересуется: жить тут у нас стало лучше?

— Лучше, Юрий Кузьмич.

— Совсем хорошо?

— Бывает совсем хорошо.

— Но штанов-то в сельмаге нет?

— На данном этапе, Юрий Кузьмич. На данном этапе.

Едва мы приезжаем домой и начальник политотдела вызывает к себе в кабинет первого из большого скопления посетителей, как гремит телефон и далекий голос кричит, что в Студенке пожар.

Сгорел дом колхозного активиста Окунева. Мы с начальником входим в правление, где нас уже ждет товарищ в военном костюме защитного коверкота и в ладных, мягких, без скрипа сапогах. Еще один человек в штатском пыльнике стоит у окна. И еще один сидит возле стенки на табурете. Он растрепан, не подпоясан, рубаха поверх штанов.

— Ну что?— спрашивает начальник политотдела.

— Поджог!— говорит человек в военном.

— Кто?

— Он! — говорит человек в военном костюме, мигнув на растрепанного.

— Да что вы, господи!— бледнея, бормочет тот.— Как же так!.. Да ей-богу же!..

— Ты бога не пришивай! — говорит человек в военном.— Тут и без бога, как на ладони... Окунев указал, где ты хлеб зарыл?

Растрепанный молчит.

— Отвечай!

— Указал...

— А ты обещал его дом спалить? При народе?

Растрепанный молчит.

— Отвечай!

— Обещал...

— Так чего же еще?.. Мы, брат, давно вокруг тебя ходим... Уведи! — говорит военный тому, кто в пыльнике.

Пыльник тронул растрепу двумя пальцами за плечо. Тот медленно встал, оправляя спадавшие штаны. Они вышли. Мы закурили.

— А может, все же не он?— сказал начальник политотдела, выпуская сквозь ноздри дым.

Товарищ в военном костюме улыбнулся крупной улыбкой.

— Как же не он, когда при всех обещал?

— Но надо еще доказать... А если поджога не было? Просто пожар?

Военный пощупал его сильным и острым взглядом.

— Просто пожар? В наше-то время!.. Он, он! Он у нас давно на заметке!

...Вечером мой начальник политотдела едет в район на слет ударников жатвы. Я еду с ним. Но иду не на слет, а в театр. Заезжая труппа ставит «93-й год» Гюго, кем-то инсценированный. Гаснет свет, поднимается занавес. Слышен топот, это идет отряд республиканцев. У картонного дерева он наталкивается на женщину.

Спектакль начинается следующими словами:

С у ф л е р. Послушайте, что вы тут делаете?

М а р к и т а н т к а. Послушайте, что вы тут делаете?

С у ф л е р. Еще минута, и вас бы застрелили.

С е р ж а н т. Еще минута, и вас бы застрелили.

С у ф л е р. Где ты родилась?

Маркитантка. Где ты родилась?
Суфлер. Не знаю.
Женщина. Не знаю.
Суфлер. Где ты жила?
Сержант. Где ты жила?
Суфлер. Не знаю.
Женщина. Не знаю.

Спектакль окончен, а слет еще продолжается. Иду в читальню. Час поздний, но тут полно. Подхожу к стенду с книгами: Пушкин, Чехов, Тургенев, Толстой. Беру томик Чехова:

«— Мой сыночек весь день мучился,— сказала Липа.— Глядит своими глазочками и молчит... Господи батюшка, царица небесная!.. И скажи мне, дедушка, зачем маленькому перед смертью мучиться? Когда мучается большой человек, мужик или женщина, то грехи прощаются, а зачем маленькому, когда у него нет грехов? Зачем?

— Кто ж его знает,— ответил старик.

Поехали с полчаса молча.

— Всего знать нельзя, зачем да как,— сказал старик.— Птице положено не четыре крыла, а два, потому, что и на двух лететь способно; так и человеку положено знать не все, а только половину или четверть. Сколько надо ему знать, чтоб прожить, столько и знает...

Старик зевнул и перекрестил рот.

— Ничего...—повторил он.— Твое горе с полгоря. Жизнь долгая,— будет еще и хорошего и дурного, всего будет. Велика матушка Россия! — сказал он и поглядел в обе стороны.— Я во всей России был и все в ней видел, и ты моему слову верь, милая. Будет и хорошее, будет и дурное. Я ходоком в Сибирь ходил, и на Амуре был, и на Алтае, и в Сибирь переселился, землю там пахал, соскучился потом по матушке России и назад вернулся в родную деревню... А домой приехал, как говорится, ни кола, ни двора; баба была, да в Сибири осталась, закопали. Так, в батраках живу. А что ж? Скажу тебе: потом было и дурное, было и хорошее. Вот и помирать не хочется, милая... Значит, хорошего было больше. А велика матушка Россия! — сказал он, и опять посмотрел в стороны, и оглянулся».

...Возвращаемся ночью. Начальник зовет меня на ночлег к себе в комнату. Он ложится на раскладушку, где спит всегда. Я — на коротенькую кушетку.

Живет он в бывшем помещичьем доме, однако весь дом давно растрескался, обвалился и заколочен. Осталась в целости одна только комната, правда, большая. На стене оленьи рога, миниатюры начала прошлого века. Маленький дамский рабочий столик. Репродукции с Сомова и с Крамского. Высокий киот, откуда извлечены все иконы, за исключением одной: образ Миколы Мирликийского. Это все, что осталось от помещика.

На рассвете я просыпаюсь. Начальник не спит — огонек папиросы. В дымном, робко бегущем рассветном луче чуть виден Крамской и дамский рабо-

чий столик. Микола кажется странным и темным среди пустого киота.

Не сплю и я. Мы оба молчим. Рассвет набирает скорость. Я спрашиваю:

— Не спите?

— Не сплю.

— Почему?

— Да вот думаю.

— О стратегии?

— О стратегии.

Поворачиваюсь, закрываю глаза. Не спится. Проходит час. Опять поворачиваюсь к нему. Не спит.

А велика Россия!

8. Катушка ниток

Совсем молодую медичку Семеркину застрелили в лесу кулаки во время кубанского саботажа. Следователь показал мне ее дневник.

Он сильно потрепан. Виньетки и кляксы. Образцы рецептов, вписанные в середину тетрадки, вырезки из газет с фельетонами по проблемам морали, любви. Справочник по фармакопее, слова: «Я буду знаменитым хирургом», повторенные в дневнике под разными числами и в разных местах. Восторженный отзыв о Московском Художественном театре, список вещей, отданных в стирку. Описание черных амбаров со скрытым от государства хлебом, ночных обходов со щупами в руках, проекты речей на собраниях и на сходах, куда ее посылали. Заметки о селах, фургонах, ночевках, вагонах, дровнях, телегах, паромах и тарантасах. Рассуждение о дружбе мужчины и женщины. Агитстихи. Школьные фотографии, список халатов, простынь, полотенец и одеял, принадлежащих осокинской больнице. Дом отдыха в Сочи, роман с инженером.

Следователь показал мне также портфель погибшей медички. Как и дневник, портфель не являет собой ничего. Здесь хина, салол, аспирин, два бинта, стетоскоп, пара чулок, три носовых платка, учебник по хирургии, вата, чай, сахар, карандаш, горсть леденцов, газета, расческа, лифчик и зеркальце. Огрызок печенья. Катушка ниток.

(Продолжение следует)

Первооткрыватель

Открытия обладают удивительным качеством — стойкостью, долгожительством. Со временем у них появляется второе дыхание. Они молодеют.

Любопытный случай произошел в 1962 году в Париже, во время Недели фильмов Кулешова, Хохловой и Кармена, организованной французской Синематекой. Французские друзья попросили Кулешова подробнее рассказать об «эффекте Кулешова».

Оказывается, еще с 50-х годов в зарубежной печати термин «эффект Кулешова» получил широкое распространение. Начали поступать запросы зарубежных кинематографистов: в чем суть «эффекта Кулешова»? Не сохранились ли киноматериалы?

Но материалы не сохранились. Тогда в письме к автору этих строк Лев Владимирович так описал опыт, произведенный им в конце 1918 — начале 1919 года:

«Цель моих опытов была одна — изучение творческих возможностей и законов монтажа. Я соединял «несоединимое», монтировал кадры в самом необычном порядке и смотрел на экране, что из этого получается. Однажды мне попался в руки длинный кусок крупно снятого «короля экрана» Мозжухина. Что он переживал и по какому поводу, я уже плохо помню. Важно, что артист старательно придавал своему лицу некую эмоцию, вероятно, относящуюся к определенному моменту какой-то любовной трагедии. Так как «кусок» Мозжухина был достаточно длинен, я его разрезал на более мелкие части и соединил с другими кадрами в самых различных комбинациях. И в зависимости от того, к а к и с ч е м этот кусок соединен (смонтирован, с о п о с т а в л е н) — с аппетитной ли едой, с пустой ли тарелкой... я уже не помню еще с чем,— каждый раз выражение лица Мозжухина соответствовало смыслу той монтажной комбинации, в которой я заставлял его с о п о с т а в л я т ь с я по своему усмотрению. Его «переживание» во всех монтажных комбинациях становилось соответствующим смыслу построения монтажной фразы. То есть сопоставление оказалось по выразительности сильнее содержания о т д е л ь н ы х кусков».

Казалось бы, просто?

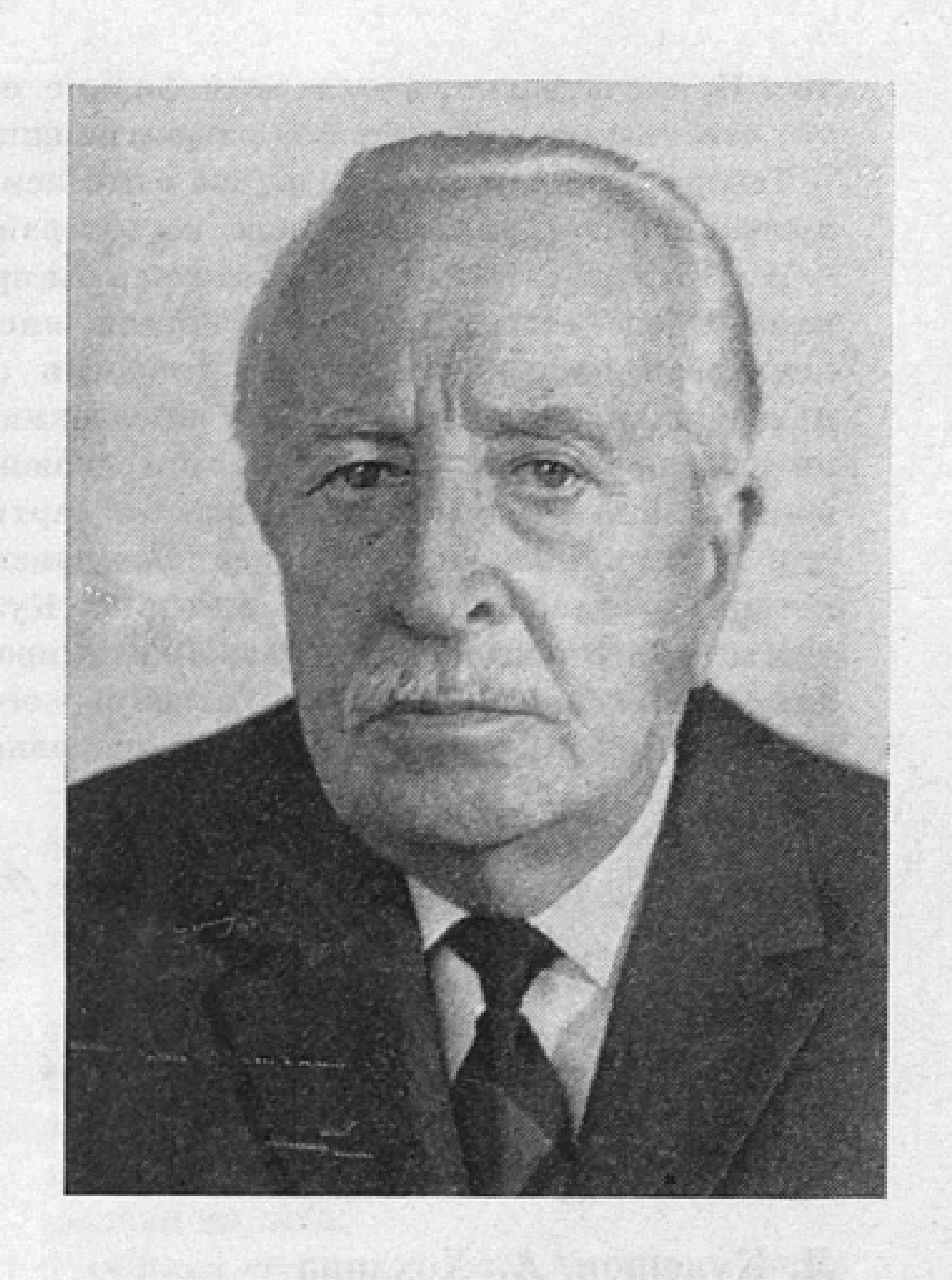
Но за этой простотой скрывались неиспытанные возможности в области киноизображения. Из сопоставления двух разнозначных кадров возникал третий, н е и з о б р а ж е н н ы й, возникал новый смысл. Недаром «эффект Кулешова» увлек не только его автора, но и Пудовкина, Эйзенштейна и многих других мастеров. «Вертикальный монтаж» Эйзенштейна вырос на почве эксперимента Кулешова.

Техника съемок и монтажа, которая до той поры была слишком громоздкой, неподатливой, обезличивавшей художника, становилась в руках Кулешова более послушным оружием. Художник все больше управлял техникой кино, а не техника кино — автором.

Кажущееся теперь весьма скромным открытие Л. В. Кулешова помогало раскрепощению личности художника в «важнейшем из искусств», его более деятельному и полноценному участию в той преображающей работе, в сфере духовной культуры, которую талантливо, ярко разворачивала молодая Советская власть.

Эксперименты, подобные монтажному «эффекту Кулешова», со временем охватили все основные аспекты его работы в киноискусстве: актерское мастерство, принципы режиссуры, организацию съемочного процесса, актуальные эстетические проблемы, педагогику.

На редкость беспокойный человек, Кулешов с самого начала своего пути в кино пробует, ищет, участвует в бурных дискуссиях (где часто слышит несправедливые обвинения), отбрасывает нежизнеспособное, неудавшееся для того, чтобы познавать непознанное.



Кулешов — автор многих книг и статей. Его книги — «Искусство кино» (1929), «Репетиционный метод в кино» (1935), «Основы кинорежиссуры» (1941), «Кадр и монтаж» (1961), «Первые киносъемки» (1962) и другие — настольные для начинающих кинематографистов и для мастеров. А фундаментальный труд «Основы режиссуры» переведен на многие языки Европы, Азии, Америки.

Все, что написано Кулешовым, испытано, проверено им в мастерских, в аудиториях ВГИКа. Он один из основоположников нашего кинообразования. Новатор по складу ума и характера, он уже в 1919 году поверил в то, что мастерством «иллюзиона» надо овладевать так же, как овладевают искусством живописи, театра, музыки,— на прочной научной и методической основе, в стенах специального вуза. В этом году исполняется ровно полстолетия с тех пор, как Лев Владимирович Кулешов, ныне доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств, вошел в аудиторию ВГИКа. Он, ровесник этого единственного в своем роде вуза, в этом учебном году вместе с А. С. Хохловой снова провел очередной набор в режиссерскую мастерскую...

Но мы не смогли бы понять и верно оценить значение Кулешова в истории и в современном кино вне его режиссерского творчества.

Его родная стихия — съемочная площадка, монтажная, пленка, заправленная в мовиолу, пленка в руках...

Тип «чистого» теоретика, киноведа противопоказан Л. В. Кулешову. И хотя с 1944 года, после постановки фильма «Мы с Урала» (совместно с А. С. Хохловой), Л. В. Кулешов, к сожалению, больше не ставит фильмов, он остается в существе своем режиссером.

Советское кино по праву гордится такими его выдающимися произведениями, как «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), «По закону» (1926) или «Великий утешитель» (1933). Но даже фильмы менее известные современному зрителю несут на себе творческий заряд его новаторского темперамента. В 1920 году Кулешов вместе со своими учениками ставит фильм «На красном фрон-

те». Примечательно, что в этом фильме соединялись игровые съемки с хроникой — то, что иными почитается за открытие кино 60-х годов!

Теперь, в январе 1969 года, мы отмечаем 70-летие Льва Владимировича Кулешова, художника-коммуниста, одного из ветеранов и основоположников советского кино.

В этот торжественный час хотелось бы привести слова учеников юбиляра — Пудовкина, Оболенского, Комарова, Фогеля, писавших в 1929 году: «Кулешов первый кинематографист, который стал говорить об азбуке, организуя нечленораздельный материал, и занялся слогами, а не словами... Некоторых из нас, работавших в группе Кулешова, определяют, как «переплюнувших» своего учителя. Такое заявление чрезвычайно неглубоко... Мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию».

В этих эмоционально-приподнятых признаниях — чувство благодарности учителю, которое разделяют и все современники Кулешова.

Мы горячо поздравляем Льва Владимировича с 70-летием. Вместе с ним поздравляем и Александру Сергеевну Хохлову — его жену, друга, выдающуюся актрису и педагога ВГИКа и желаем им обоим здоровья и счастливого творчества.

И. Вайсфельд

„Великий утешитель“

«В наши дни утешитель может быть показан на сцене театра только как фигура отрицательная и комическая».

М. Горький

Л. Кулешов, А. Хохлова

Работа над «Великим утешителем» увлекла нас, во-первых, потому, что хотелось снять хорошую картину, затронув в ней волнующие проблемы взаимоотношения искусства с жизнью, в этом плане картина была в какой-то степени автобиографична. Во-вторых, необходимо было проверить на практике метод предварительных репетиций в кинематографии.

Этот «метод» предполагает показ предварительных репетиций на площадке (в театре или репетиционном зале); что касается репетиционного спектакля, то нет сомнения, что он не обязателен для всех картин, а для некоторых даже неприемлем, но для многих — чрезвычайно полезен и необходим.

Во времена «Великого утешителя» сроки постановок картин были недопустимо растяжимыми. «Старое и новое» Эйзенштейна снималось три года, «Дезертир» Пудовкина — два года, «Конвейер смерти» Пырьева — три года. Нельзя было оставаться равнодушным к такому явно ненормальному порядку производства советских картин. Репетиционный метод и являлся одним из решений вопроса сокращения производственных сроков. Репетиционный метод показывал путь внедрения в нашей кинематографии подлинной экономической целесообразности. Репетицион-

Отрывок из книги «50», выходящей в издательстве «Искусство». Продолжение. Начало см. в журнале «Искусство кино», 1967, № 6 и 10.

ный метод предполагал тщательную проверку сценария в течение всего периода репетиций — потому что в живом актерском исполнении легче заметить сценарные шероховатости, уточнить сценарий и доделать его.

Репетиционный метод облегчал работу оператора.

Репетиционный метод позволял координировать работу всей постановочной группы — художников, ассистентов, костюмеров, реквизиторов и т. д.

Вот что писал актер И. Новосельцев: «Не далеко ушло то время, когда актер приходил на съемки, не читая сценария. По дороге из гримерной в павильон ассистент режиссера «в общих чертах» информировал актера о его роли. Так расцвела та халтура, которой именуют многие актеры театра свою работу в кино.

Метод предварительных репетиций — это реабилитация актера. Это удар по халтуре в кино. Предварительные репетиции дают возможность киноактеру под руководством режиссера наиболее полно раскрыть образ. Срепетировав будущий фильм в системе заложенных в нем образов, и режиссер, и актер вырываются из плена случая и априорно умозрительных построений фильма и образов.

Сейчас, когда настойчиво ведутся разговоры о создании подлинной кинодраматургии, особенно высоко вырастает значение киноактера и значение репетиционного периода».

Мы позволили себе пространную цитату из статьи Новосельцева — отличного актера, потому что в ней точно выражены все доводы за репетиционный метод в кинематографии с точки зрения актера.

Чрезвычайно помог метод предварительных репетиций и оператору. Давайте познакомимся с точкой зрения оператора Константина Кузнецова:

«Я имел возможность за два месяца репетиционного периода изучить каждую сцену. Я узнавал актеров. Мне уже было ясно, где и какой актер будет находиться и что он будет делать. В процессе репетиций я определил свет и мог продумать, в каком тоне, в каком настроении буду снимать каждую сцену. Этот «железный» план избавил меня от необходимости заниматься той партизанщиной, которая прежде меня совершенно выматывала.

На качестве картины такая работа отражается очень положительно, так как моя зрительная память хранит тон предыдущих сцен и позволяет соблюдать ровность фотографии и негатива. Это делает картину очень цельной. Это важно и для лаборатории...»

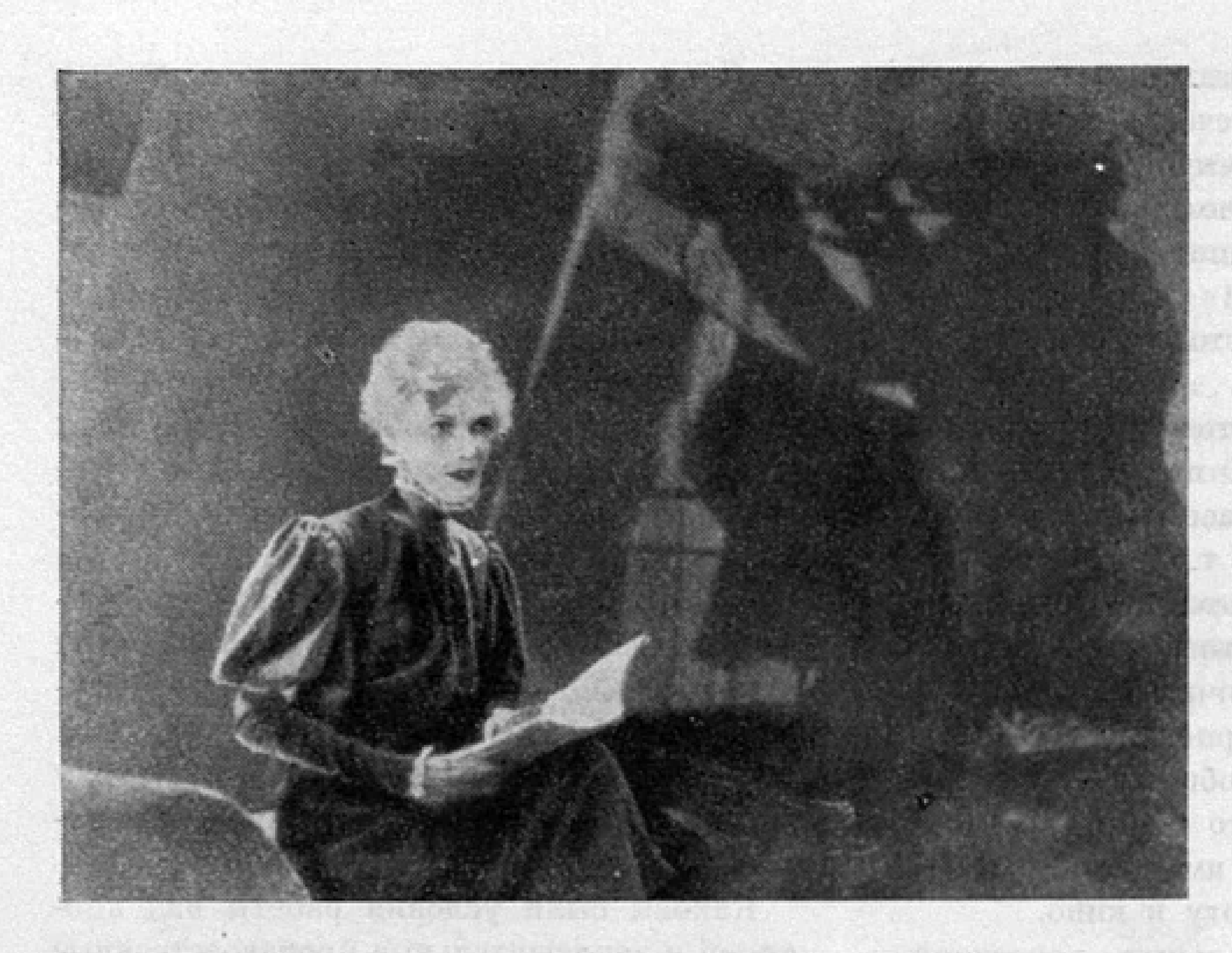
Каковы были условия работы над картиной и заключительные производственные результаты метода предварительных репетиций, видно из рапорта съемочной группы после окончания картины. Приведем выдержки из него:

«Фильм снят за 40 дней. Монтаж и тонировка закончены в 16 дней.

Срок сдачи фильма дирекцией установлен 16 октября 1933 года. Мы сдаем 11 октября...

...Сегодня мы рапортуем, что взятые на себя обязательства мы выполнили. Успешному выполнению этих обязательств способствовал впервые осуществленный нами в советской кинематографии метод предварительных репетиций фильма...»

А вот как была расценена наша работа на творческой коллегии Главного управления кинофотопромышленности: «...Этот метод — начало действительного планирования с е б е с т о и м о с т и (безобразно у нас высокой, 390—400 тысяч средняя звуковая картина); с р о к о в в ы п у с к а ф и л ь м о в, сводя их до минимума



«Великий утешитель»

Дульси — А. Хохлова

Эскиз к сцене из «Великого утешителя». *Рис. Л. Кулешова*

«Великий утешитель».



Биль Портер — К. Хохлов

(2—3 месяца, как в данном случае) и еще одного важного компонента — **актера и его работы**.

С этой точки зрения, опыт т. Кулешова надо всячески приветствовать и распространять в производстве, тем более что этим методом у нас уже работают ряд мастеров, в том числе такие мастера, как Гр. Козинцев и Л. Трауберг».

Таким образом, победа «репетиционного метода» была признана и кинематографической общественностью и руководством. Предварительные репетиции «Утешителя» проводились просто. Репетиционную площадку мы устроили по образцу сцены в Первой Государственной школе кинематографии (помните, «кино без пленки»?). «Сцену» мы усовершенствовали, поместив в центре вращающийся диск,— это позволило быстро менять обстановку, поворачивать актеров во время действия (учет различных съемочных направлений), показывать проходы (диск вращался, а идущие актеры оставались на месте).

Когда вся актерская игра в картине была прорепетирована, мы устроили несколько показов — репетиционных спектаклей (техника их проведения повторяла спектакли Первой Государственной школы кинематографии в 1921—1922 годах). Эти спектакли дали очень много — актеры вжились в образы, их работу можно было проследить в последовательном развитии, найти точки кульминаций, спадов и т. д. Был проверен и исправлен сценарий, музыка, подготовлены костюмы, главный реквизит и пр.

К «спектаклям» мы приурочили выставку эскизов декораций, костюмов, реквизита, построек на натуре и режиссерских зарисовок «по поводу» картины. Выставка еще более дополняла экспликацию будущего фильма.

Картина состояла из трех составных, переплетающихся между собой частей: 1) реальная жизнь в тюрьме и эпизод с Джимми Валентайном; 2) рассказ, сочиненный писателем,— «Метаморфоза Джим-

ми Валентайна»; 3) эпизод из жизни приказчицы Дульси.

Образ Дульси — это своего рода грань между реальной жизнью и вымышленным рассказом. Дульси из тех граждан Америки, кого эксплуатируют, выгоняют с работы. Ее покупает, может быть, тот самый сыщик, грязный и грубый, которого писатель изобразил в рассказе сентиментальным идеалистом. В сущности, ее жизнь на свободе повторяет судьбу Джимми Валентайна в тюрьме. Она читает рассказ О. Генри «Метаморфоза Джимми Валентайна». Этот рассказ показан в картине ее глазами. Он выглядит фарсом. И когда она внезапно ощущает разницу между фарсом и реальностью, в ней пробуждается протест, стихийный бунт. Она убивает сыщика, покупающего ее. И вероятно, только тогда, когда она будет сидеть в той же тюрьме, в которой сидели О. Генри и Джимми Валентайн, она поймет, что убила героя утешительского искусства, и само это искусство умрет для нее. Как и сама она — на электрическом стуле.

В режиссерском решении каждая из трех линий фильма должна была иметь свой характер, свой стиль и в то же время все три части необходимо было подчинить общему стилю, общему характеру.

Одним из путей к решению этой трудной задачи мы выбрали предварительные рисунки, характеризующие будущую картину (рисунки «по поводу» вещи), будущих героев, их «тип» и особенности.

Так как в лице Кулешова соединялись один из авторов сценария, режиссер-постановщик и художник фильма, то единство стиля постановки при заметной разнохарактерности ее составных частей представлялось осуществимым *. Помогли сами репетиции — их длительность, возможность проверки и сопоставления отдельных элементов вещи, а также возможность развития образов.

«Рассказ, сочиненный писателем», шел в фильме как «немой» эпизод — под конферанс голоса О. Генри, а диалоги передавались надписями (снабженными ироническими виньетками, исполненными художником И. Вано). Кроме того, все действие «рассказа» исполнялось ритмически — в соответствии с музыкой, заранее написанной. Музыка и действие (и монтаж в картине) совпали по тактам, ритму и смыслу, что давало своеобразную стилевую окраску «вымышленному» О. Генри «рассказу». (Вдобавок в «парадных» экземплярах картины один из фрагментов «рассказа» был сделан цветным. Его снимал оператор Г. Кабалов.)

Нетрудно догадаться, что видную роль в картине играл композитор, и, надо отдать ему должное, он — это был Зиновий Петрович Фельдман — отлично выполнил свою задачу, создав к фильму прекрасную, очень смелую по оркестровке музыку.

Из ритмического, гармонически слитого с музыкой действия «рассказа», конечно, ничего бы не получилось, если бы не применялся метод предварительных репетиций, благодаря которому Фельдман написал музыку (клавир) заранее — по ней мы репетировали, а по репетициям, в свою очередь, композитор исправлял и корректировал клавир.

Ритмические сцены «рассказа» мы репетировали под музыку.

Следующим важнейшим обстоятельством, облегчавшим работу над картиной, являлась исключительная творческая спайка актерского коллектива и любовное отношение к работе. Такими были в работе И. Новосельцев, К. Хохлов, В. Ковригин, А. Файт, А. Горчилин, Н. Озорнова и другие.

* Основным автором сценария был наш близкий друг Александр Львович Курс — человек замечательный во всех отношениях.

Чрезвычайно приятно было работать с негром Вейландом Роддом (позднее он стал театральным режиссером, окончив ГИТИС).

В те времена мечтой Родда было сыграть Пушкина, он нам рассказал, что негры считают Пушкина и своим национальным поэтом.

Снова настоящим тонким художником показал себя на «Утешителе» оператор Кузнецов. Он и до этого снимал превосходно, по-настоящему художественно, но в «Утешителе» Кузнецов продемонстрировал особенно высокий класс работы как в творческом отношении, так и в техническом.

Исключительно удалась Кузнецову декорация «комната Дульси», где он с помощью света создал несколько запомнившихся драматических эффектов (соседка Дульси, показанная только тенью на стене; также была выразительна и огромная тень сыщика Прайса, в гневе размахивающая ковбойской шляпой и тростью). Прекрасно снял Кузнецов коридор, создав большую перспективу и остроумно использовав мелкие осколки зеркал, которые казались на экране светящимися газовыми рожками. В этой же декорации удалось добиться интересной и «звуковой перспективы».

Но об этом лучше расскажет звукооформитель и звукооператор Л. Л. Оболенский:

«Многоплановость построения фильма повлекла за собой и многоплановость решения звуковой партитуры.

Реальный Биль Портер — это жестокая действительность.

Портрет «Утешитель» (О. Генри) — выдуманная действительность. Да к тому же еще и в пародийной трактовке.

Тонкий стилист композитор Зиновий Фельдман прекрасно поддерживает своей музыкой «рассказ-утешение». Он то смеется, то скрипит колесами дилижанса, то подчеркнуто сентиментален, то ироничен. Оркеструет прозрачно, часто пользуется соло отдельных инструментов или групп, в особенности деревянных. Рассказ О. Генри о Валентайне вплетается узором в ткань этой музыки.

И тогда мы приходим к мысли, что у нас получается нечто вроде концерта Генри — Портера с оркестром. Своеобразное соревнование речи с оркестром. Они и объединены общей полифонией и разъединены в то же время. Ну что же. Так и решаем.

Но опять упираемся в недостатки техники. Опять — в невозможность перезаписать, наложить речь на оркестр. И Генри — Портер и оркестр — в одной студии. Два микрофона противопоказаны, потому что они только засоряют, загромождают звуковую картину. И мы решаем снимать этот концерт с одного микрофона. Но его нужно поднять на «журавле» довольно высоко. На студии уже эмпирически найдена для него оптимальная точка для записи оркестра. Эта точка стабильна. Но у нас подвижен Портер.

И мы подсаживаем его к микрофону на двухметровый пратикабель. Теперь все дело только в одной ручке усилителя «громче — тише». Теперь только следить за партитурой, которая у меня в руках.

Прибавить — и оркестр выходит на первый план.

Убавить — и оркестр звучит приглушенно, а на первый план выплывает речь.

Еще одна деталь: глуховатый голос заикающегося Портера в реальной обстановке надо перевести в иной строй «выдуманного, утешительного мира».

К. П. Хохлов говорит тонально выше. Но этого кажется мало. И мы мудрим с техниками лаборатории, срезая низкие призвуки голоса, то есть делаем то, что теперь называется коррекцией. Исправ-

ляем тембр, доводим его до нужного нам качества.

Голос Портера звенит...

Искать фактуру звука крайне интересно, когда работа эта предусмотрена сценарием, в звуковой партитуре.

Помню два эпизода.

По огромному коридору идет начальник тюрьмы и повторяет вопрос: «Жалоб нет?» Монотонно.

Безответно...

По мере удаления он, естественно, звучит тише.

Но мы выводим актера на клетку лестницы, что у входа в студию, и уже тихо, с другого микрофона, записываем голос не только «тихо — далеко», но и «далеко — гулко».

Эффект пространства получается...

Достигается контраст звуковой перспективы с тесным, замкнутым пространством камеры, где сидит Валентайн...

Получив удовлетворительно этот эффект, мы используем его в другой сцене, но еще драматичнее.

На тележке везут мертвого Валентайна, и колеса скрипят...

Надо довести этот скрип до истерики, до вопля!

Он завершается в кульминации бунтом арестантов.

Звук скрипа с постепенным нарастанием громкости начинаем записывать в студии, потом продолжаем запись в пролете лестницы, затем вносим в звук искажения, хрипы, призвуки, так что звук уже перестает быть реальным и становится невыносимым.

А это и требовалось, чтобы подготовить зрителя к ощущению надвигающегося взрыва.

Так мы искали возможности, скрытые в новом качестве кинематографа — в его звуковом сегодня».

Серьезным техническим затруднением в работе оператора К. Кузнецова являлось освоение советской негативной пленки. В те времена она не имела стандартной эмульсии — все куски были разные. Упаковывалась пленка в маленькие ролики, не превышающие в лучшем случае 70—80 метров (а обыкновенно в 20—30 метров). Метраж на коробках часто указывался неправильно. И, наконец, самое главное — пленка еще не была чувствительна к полуваттному свету. Поэтому приходилось снимать с дуговой аппаратурой, а она трещит и шумит даже на постоянном токе (которого мы на студии почти не имели) — отсюда возникали невероятные трудности в работе обоих операторов — изображения и звука.

В ходе работы нам пришлось переснимать целую очень большую (по метражу) декорацию аптеки, да вдобавок случилось новое «несчастье» — у К. П. Хохлова на щеке появился огромный фурункул, но делать было нечего, мы продолжали снимать, стараясь — где возможно — поворачивать актера к аппарату здоровой щекой.

Несмотря на «объективные» причины, все препятствия были преодолены, и бывали дни, когда мы снимали за смену семьдесят планов (попробуйте это сделать без предварительных репетиций!).

Говоря о картине, нельзя не упомянуть об одном замечательном члене нашей съемочной группы— нашем помощнике Сергее Константиновиче Скворцове.

В вопросах быта, костюмов, реквизита он умел (и умеет) быть подлинным художником. Еще в «Горизонте» Скворцов в этом отношении проявил себя блестяще, а в «Великом утешителе» его работа была просто виртуозной — он так изучил эпоху и быт картины, так подмечал и находил все тонкости, все подробности создавае-

мой «атмосферы» действия, что этому нельзя было не удивляться и по-хорошему не завидовать.

●

Теперь несколько слов о значении «Великого утешителя» в нашей творческой практике и в истории развития кинематографии вообще.

Мы не боимся быть нескромными, но убеждены, что фильм был сделан как бы с опережением времени — его усложненное композиционное построение является полностью современным, современным для фильмов шестидесятых годов.

В нашей биографии мы считаем лучшими три фильма — «Приключения мистера Веста в стране большевиков», «По закону» и «Великий утешитель».

Пресса на «Утешителя» была в общем-то неплохой, но мы также читали и слышали упреки в оторванности от советской действительности, в «формализме», в «условности» показа тюрьмы и в неудаче образа О. Генри.

Особо сурово встретили фильм в ленинградском Доме кино — там его совсем не поняли.

Да, фильм был сделан не на материале советской действительности, он был поставлен на материале американской действительности конца прошлого века, на том материале, который мы хорошо знали.

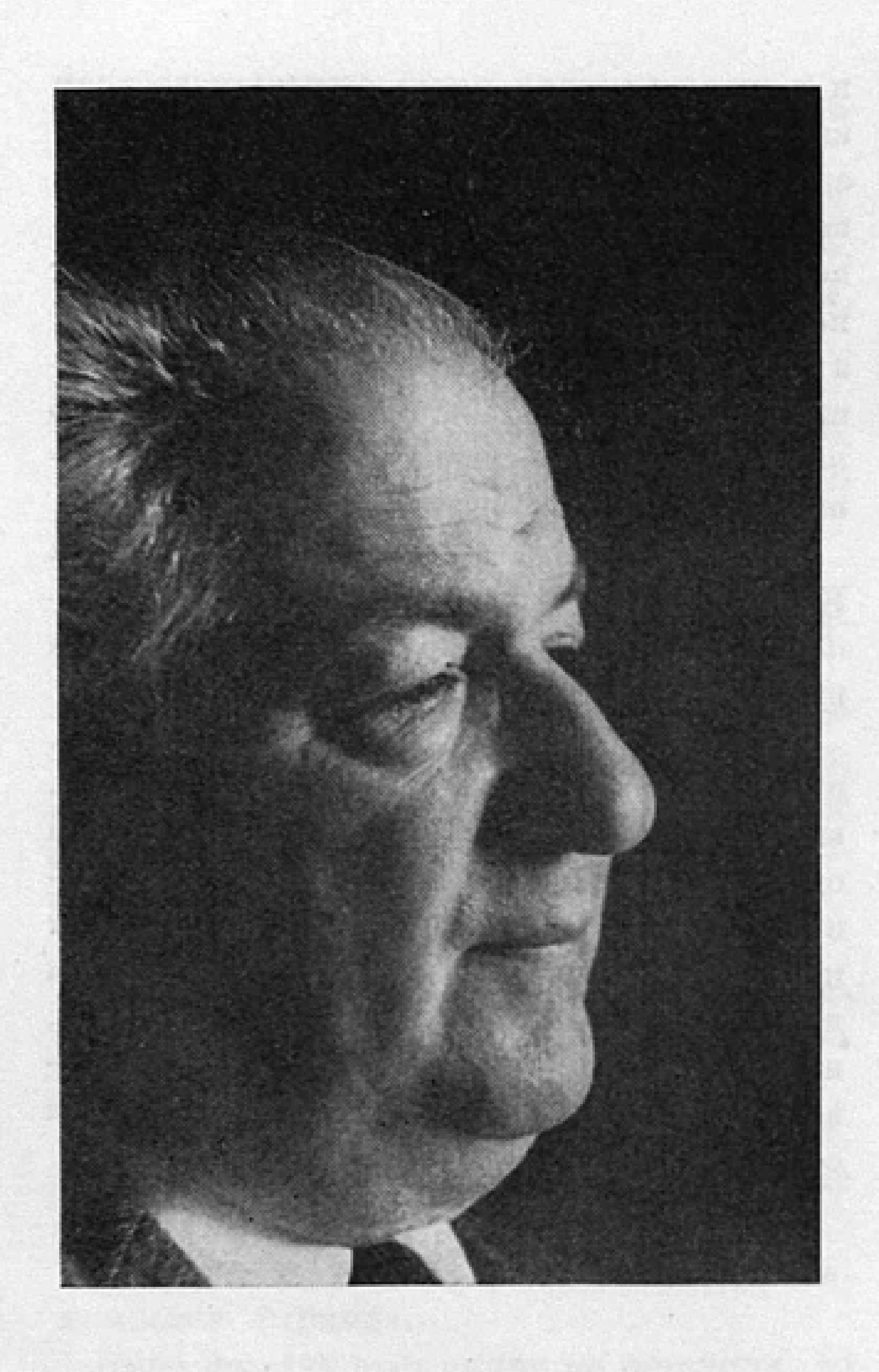
Но идея фильма была исключительно близка к проблемам советской действительности и в тридцатые годы, близка к ним и сейчас, в шестидесятые, и будет близка и в семидесятые годы.

Смысл ее — отношение художника к действительности. Она направлена против философии утешительства в искусстве.

Мы спорили с О. Генри. Отсюда два плана фильма. Поэтому на роль О. Генри мы пригласили К. П. Хохлова, так как он и в жизни «играл роль» эстета; известная высокопарность являлась одной из черт его характера. Надо сказать, что Хохлов великолепно понимал это и с особым удовольствием делал такого Генри. О. Генри, по нашему замыслу, не «живой человек», а писатель-эстет, писатель, приукрашивающий жизнь и расплачивающийся за это потерей своей собственной совести,— человек, переставший быть «живым».

Не нам судить, до конца ли справился К. П. Хохлов со своей ролью и так ли удачна была режиссура, но нам хочется, чтобы нас правильно поняли.

Примерно в 1965 году ректор ВГИКа, профессор Александр Николаевич Грошев, выступая на большом собрании с критикой одного из студенческих фильмов, сделанных на «американском материале», сказал про «Великого утешителя», что этот фильм является примером партийного искусства, несмотря на то что он показывает не советскую жизнь. И мы с удовольствием соглашаемся с этим определением.



Разгадка НФИ

Кто такой Ираклий Андроников? Загадка!.. Попробуйте-ка разгадать ее. Ответьте, кто он — ученый-литературовед, писатель, кинематографист, эстрадный артист, увлекательный собеседник, которого всегда хочется видеть на экранах наших телевизоров?..

Решения этой загадки тщетно искал недавно Сергей Михалков на страницах «Известий», поздравляя Андроникова с юбилеем.

Андроников — это Андроников, вот и все. Точнее не скажешь.

Многие виды и жанры в литературе, кинематографе, телевидении подвластны его таланту. Книги Андроникова — монографии, исследования, увлекательные рассказы о научных поисках и многое другое — издаются и переиздаются огромными тиражами. Его фильмы неизменно доставляют истинное наслаждение многомиллионной аудитории телезрителей. С каким интересом мы смотрим телевизионные передачи, которые ведет Ираклий Андроников! Мы побывали с ним в Троекуровых палатах, в квартирах Максима Горького, Самуила Маршака, в Музее Пушкина на улице Кропоткина, размышляли вместе с ним на выставке картин Пиросмани. В одном из своих телефильмов он показал нам галерею корифеев нашего искусства, отыскав в киноархивах старые пленки, запечатлевшие их облик. А на его вечерах! Какую радость встречи с подлинным искусством получаем мы, любуясь сделанными им портретами Горького, А. Толстого, Качалова, Остужева, Маршака, Соллертинского и других, с кем он встречался и кого он изображает мастерским штрихом, с великолепным, искрящимся юмором.

Редакция нашего журнала искренне поздравляет молодого Ираклия Луарсабовича Андроникова с 60-летием и вместе с читателями ждет от него новых произведений в любом жанре, ибо что бы он ни делал, он делает талантливо.

Отдавая должное всем сторонам его обширной деятельности, редакция, однако, точно знает: Ираклий Андроников — наш! Он — кинематографист, кинематографист в первую очередь, несмотря на то, что он пришел в кино в последнюю очередь.

В общем, вот она, разгадка НФИ — Наш Феноменальный Ираклий.

Без камеры

(Дни в Африке)

В. Лемпорт

Кинозрители знают скульптора Владимира Лемпорта как участника нескольких фильмов — он снимался в небольших ролях в «Улице Ньютона, дом 1», «Путешествии», «Бегущей по волнам» и других картинах, а также в короткометражном фильме Александра Митты «В глине, дереве, камне». Недавно вместе с Н. Силисом — тоже участником ряда кинокартин — В. Лемпорт ездил в Нигерию, где они работали над художественным оформлением здания советского посольства в Лагосе. Публикуем его путевые записи.

...В ожидании обеда мы лежим в номере гостиницы «Метро». Над головами кружится вентилятор-пропеллер. Из-за невыносимой жары окон здесь не любят, и номера без окон, зато есть «кондишн», который со страшным жужжанием освежает воздух.

Бродили полдня по Хартуму, городу, напоминающему Ашхабад.

Приобщившись немного к экрану, я начинаю смотреть на мир глазами кинематографиста: какой фильм разворачивается передо мной! А камеры в руках нет!

На базаре полно мужчин в белых платьях-балахонах с черными ногами и головами в белых тюрбанах. Безошибочно угадывают в нас русских, кричат: «Русс!» Знаками предлагают купить то или другое.

Черные мальчишки с сапожными щетками по-русски кричат: «Давай почищу».

Идем по берегу Нила. На набережной раскинулись низкие дворцы, посольства, министерства, отели. На скамейках, растянувшись, спят черные люди в белых платьях.

За нами увязался черный мальчик с дудочкой, и он все время в нее пищит, очевидно, надеясь, что нервы наши не выдержат и мы дадим ему пиастр. Иногда он шутит. Делает вид, что хочет прыгнуть с парапета в воду, где плавают мальчишки и подростки.

Бросается в глаза отсутствие европейцев и женщин на улицах. Возможно, что все европейцы в машинах, и только мы шатаемся пешком. А женщины, видимо, все в гаремах, а когда проезжают в автобусах, то тщательно закрывают лицо.

На улицах людно и простонародно. У кино белеет тысячная очередь.

Лица суданцев покрыты продольными глубокими шрамами. Они их наносят из эстетических соображений. Преобладают высокие люди с очень маленькой головой. Походка подчеркнуто прямая, лопатки вместе, грудь вперед. Даже есть откинутость назад. Сухоногость и сухорукость — очень частое явление.

Перешли Нил через мост и попали в город Омдурман, одноэтажный, плоскокрыший, с кубической нагроможденной архитектурой. Вся архитектура предназначена дворам, а улицам — плоские слепые стены.

Мчатся автобусы. На перекрестках создают по-нашему аварийное положение. Впереди сидят женщины, сзади сидят, стоят, висят мужчины.

Молодые мужчины, вернее, подростки, похожи на остриженных девочек из-за коротких платьиц и курчавого ворса на головах.

Европеец в этой части города редкость, все проезжающие поворачивают головы и, улыбаясь, показывают белые зубы.

Задрапированные в белое шоферы такси в ярко-желтых машинах гудят нам, приглашают, мы знаками отказываемся.

Решили посмотреть кино. «Синема блю Нил».

Места делятся на несколько групп. Самые дешевые — шесть пиастров — для

студентов и солдат. Потом балкон по девять. Первый класс стоит семнадцать пиастров. Сюда ходит черная аристократия и белые, победившие в себе расовые предрассудки.

Не имея предрассудков, мы ходим в кино по дешевке и много. У нас киножажда. Смотрим боевики вроде «Приглашения убивать» и другие подобные с изощренными и бессмысленными, с нашей точки зрения, убийствами. Смотрим без всякого страха «фильмы ужасов» — о вурдалаках и других кусачих покойниках. Вот один из соблазнов Запада: фильм с многочисленными раздеваниями вроде французского «Бенжамена». Молодой, невинный, но в будущем способный ловелас то и дело раздевает не препятствующих делать это дам и девушек. Общий, так сказать, «повседневный» уровень западной кинематографии наводит на грустные размышления...

●

Лагос совсем другой, чем Хартум. И люди другие, и растительность буйная. Еще снижаясь, увидели, что густой лес наполовину состоит из пальм.

На аэровокзале в таможне бравые нигерийские солдаты дотошно обыскали наши чемоданы, и приехавший встречать нас Вася, рыжий парень, волосы ежом, очень на них обижался и ругал их по-английски.

Едем на машине, шеи крутим направо и налево.

Плотность населения предельная, куда ни глянь — люди. Одеты пестро, а мальчишки одеты лишь в свою шоколадную кожу. Что ни дом (а они стоят вплотную)— микроторговое предприятие. Все чем-то торгуют. Интересно, кто же покупает?

Все женщины несут что-то на головах. У многих на откляченном заду сидит ребенок, привязанный тряпкой.

Попадаются высотные здания «колониальной» архитектуры. На улицах ни одного европейца — не положено, европеец должен ездить в машине.

У отеля «Федерал» торгуют скульптурой в национальном духе. Это — ширпотреб. Двое юношей лет по семнадцати режут изделия и полируют их тут же. Хозяин-торговец, толстый, с бородкой, следит за ними и ворчит, когда мы трогаем его товар руками. Большинство скульптур низкого качества, рассчитаны на дурной вкус интуристов. Хотя настоящая старинная скульптура Нигерии великолепна и оказала огромное влияние на мировое искусство. Позже мы познакомились с современными нигерийскими художниками Осундой, Идобором, Олатундой, Одибиси, Мурейной и Брайма, которые, работая в разных направлениях, дают фору европейским художникам.

У океанского пляжа вереница машин: приехали купаться сотрудники посольств.

По пути на пляж несколько соломенных хижин. В них по десять человек мужчин и женщин танцуют и поют под бубен и колокольчик. Мы вначале подумали, что это «сервис», и хотели уже возмутиться. Но оказалось, что это молельные дома какой-то религиозной секты.

Танцы и пение — это служба. Покойников хоронят тут же в песке, о чем свидетельствуют деревянные кресты, воткнутые в неопределенный песчаный бруствер.

Однажды нам встретились похороны. Впереди пляшет священник в белой одежде что-то вроде шейка, за ним женщин пятьдесят в белых одеждах с подчеркнуто веселыми лицами поют нечто торжественно-ритмичное, все приплясывают, за ними уже общая толпа с теми же демонстративно веселыми лицами, с песнями, плясками. На крыше легковой машины приторочен глазетовый гроб, по бокам на подножках — люди, сзади — несмет-

ная толпа, движение остановлено. На нас, медленно проезжающих, озверело крикнули полицейские.

Иногда в час молитвы можно увидеть молящихся там, где их застал этот час. Молятся страстно. Когда не хватает слов и аргументов, яростно катаются по песку.

Вокруг бегают ящерицы. Самцы черные с красными головами и хвостом. Прыгают через канавы.

Иногда вдоль дороги боком бежит красно-черный сухопутный краб. Если к нему протянуть руку, он раскроет страшные клешни: а ну, попробуй, тронь.

В океане меня каждый раз обжигает какая-то сволочь. Наверное, большая медуза. Животный мир тропиков, одним словом.

Едем в Бенин, древний нигерийский город, в прошлом прославившийся замечательной скульптурой, вывезенной колонизаторами в европейские музеи. Через джунгли пробита дорога — прямая, гладкая. Джунгли — род тайги, где ели заменены пальмами. Мы мчимся так, что закладывает уши. Я рисую на ходу при скорости 120 километров. Смотрю на пейзаж, так сказать, глазами современной кинокамеры.

Новизна природы стимулирует. Мимо меня проносятся пальмы, плантации, деревья, непроходимые заросли. Рисуя, я стараюсь собрать свои впечатления воедино и сконструировать их на бумаге. Идет час за часом.

То и дело в красном кювете мелькает перевернутая машина — лихость требует своих жертв.

Увидели в канаве какое-то металлическое чудовище, но это уже жертва не лихости, а недавних военных действий. Грузовик надел маскарадный костюм броневика: вместо брони двенадцатимиллиметровые сварные листы.

Вдоль дороги проплывают деревни, селения, села, городишки. Дома из красной глины, под навесом черные тетки с голыми длинными, пустыми, потерявшими эротический смысл грудями. Голые детишки надувают черные животы. Среди красных истрескавшихся стен лощеные рекламы, исполненные прекрасным шрифтом,— рекомендующие бензин той или иной фирмы, различные напитки. И много других, смысл которых от нас ускользнул.

С первого раза джунгли не произвели ожидаемого впечатления. Нет зверя, нет птицы, нет даже насекомых. Что за черт?! Зато пальм много всяких: и финиковых, и кокосовых, и как там их — фикусов, что ли?

●

Город Бенин начался обычными в Нигерии торговыми рядами. Впрочем, город — это и есть торговые ряды. Нет дома, где бы что-нибудь не продавали. И вечером, поздно вечером, город Бенин все-таки торгует. И затемнение в городе по случаю войны, а торгует. В каждом ларечке, в каждой лавочке, на каждом лоточке горит фонарик — летучая мышь или свечка. Черный город с призрачными огоньками.

Вася нас сводил в один очень интересный дом. Замызганная улица, на которую мы выехали на бьюике под флагом. Старенький дом, но весь расписанный примитивной живописью ультрамарином. В комнате нас принял черный человек с седой головой, что в Нигерии указывает на преклонный возраст, и цветастым платком вокруг бедер, единственным предметом его одежды.

В полутемной комнате было много скульптуры разного стиля от примитива до модерна.

Я не понял, делает ли старик сам что-нибудь, но часть скульптуры — лучшая —

оказалась сделанной его сыном. На стенах висела примитивная живопись в стиле нашего Пиросманишвили.

Из этой комнаты мы попали во дворик, где почти в натуральную величину из глины был изваян слон, подмявший бивнями девушку. Что хотел сказать этим художник, мы не выяснили, от слона поднималась лестница наверх, на второй этаж, там тоже были изваяны гипсовые слоны. Здесь была комната с кроватью, и оказалось, что каждый путешественник европеец может переночевать в этой комнате бесплатно, а если у него есть дама, то с дамой. Старик даже указал на туалет с ванной. Это умно: растроганный постоялец обязательно что-нибудь купит.

Но мы не были ни постояльцами, ни покупателями.

На прощанье я сказал старику — «Ю хэв рич коллекшен. Итс вэри интрестинг фор ас. Сэнкью вэри мач». Вот как сказал! Тоже ведь образованный!

Здесь мы еще раз горько пожалели, что нет у нас камеры.

Рассказать об увиденном невозможно — можно только показать на экране.

●

Машину ведет Вася. Жарко. Тесно. Машина «Кадет».

Жертвой нашей респектабельности явились рубахи — нейлоновые, белые, тонкие. Мы потеем, а рубахи принимают цвет сиденья.

Едем по другой дороге, более живописной, более пустынной. По бокам несутся всевозможные пальмы, банановые, финиковые, кокосовые. Красное дерево доминирует над местностью, когда оно встречается. Такое дерево иногда можно увидеть на японских шелковых полотнах, рядом с Фудзиямой, в сечении оно крестообразно, у корня бывает метров до трех, а то и больше в диаметре. На некоторых пальмах ветки покрыты черными плодами — это гнезда каких-то неизвестных нам птиц.

Грейпфрут несет золотые шары. Остановившись, мы бросаем камнем в дерево. Килограммовые плоды бомбами посыпались вниз. Стоим у нашей машины, жрем их прямо-таки безобразно. Из-под рук течет освежающий сок. Едем дальше.

Город Обеакута. Население — йоруба, сохраняющее чистоту нации и языка. Снова торговые ряды, снова причудливая смесь непосредственности и цивилизации одновременно. Все население сидит на знойных улицах.

Остановились у школы. Пробегают, обязательно бегом, девочки, ребята все в синей форме, все здороваются: «Гуд афтенун!»

Преподаватели — молодые люди с плохими зубами — своим примером показывают, что образование может пагубно повлиять даже на великолепное нигерийское телосложение.

●

Что-то там впереди много машин? Ага! Проверка документов и поклажи, напомнившая вдруг о великой нигерийской трагедии, о ежедневной гибели тысяч людей, о чем тяжело, да и невозможно рассказать в этих кратких заметках.

Солдаты нам показывают рукой, мол, проезжай. Приветствуем их поднятием руки.

Один раз мы чуть не проезжаем пост. Визжат тормоза. Солдат сердится. Идет к нам с винтовкой наперевес.

— Экскьюз ми,— говорит Вася и объясняет, что за разговором не заметил заставы. Но солдат уже раздражен, требует открыть багажник, чемоданы. Вася показывает ему свое удостоверение.

Н. Силис. Деревенские кумушки



Город Ибадан, столица Вестерна (Западной Нигерии), раскинулся на холмах, наподобие Пятигорска, Кисловодска, Минвод и Железноводска, объединенных в один город. Центр Ибадана кажется вывезенным из Нью-Йорка или Лондона.

Наше отделение агентства печати «Новости» находится в маленьком одноэтажном домике. Служащий — мистер Они, застенчивый юноша в сером костюме. Нас приветствуют низким приседанием три милые толстогубые девушки с темно-золотым цветом лица и обнаженных рук. Волосы у них разделены квадратно-гнездовым способом, и из каждого квадрата торчит блестящая, как змея, косичка. Это сестры мистера Они.

Вместе с мистером Они пошли в клуб, где развлекается и веселится молодежь.

Город затемнен. Только свечи и фонарики на лотках и в ларьках.

Подъезжаем куда-то. Становимся. Добровольный «гард» просит переставить машину в сторону.

С большими предосторожностями перебегаем через дорогу (здесь сшибут и не остановятся), проходим через прихожую в довольно темный двор. Здесь танцуют хайлайф.

Мистер Они хочет со мной побеседовать «за жизнь». Я ставлю точки над «и»:

— Я был плохим учеником в школе и теперь не понимаю ни слова по-английски.

Да! Английским не владеем абсолютно, до смешного. В номере у себя заучиваем

фразы, а потом в силу необходимости пускаем их в ход, как пистолет.

Мистер Они долго смеется.

Садимся за столик, рядом с оркестром — здесь светлее. Мы с Силисом раскладываем свои рисовальные принадлежности. Оркестр играет гаммы. Вернее, гитарист играет гаммы, все же остальные — барабанщики и певцы. Народ собирается, одни — в национальном, другие — в европейском, третьи — просто босые в рубашках без видимых штанов — это одна из африканских форм одежды. Зазвенела электрогитара, затамтамили барабаны, ребята очень стройно запели. Вышли два парня, держась за руки, в клетчатых рубахах и штанах, стали танцевать. Как? А черт их знает, я не танцую. Но здорово! Жаль, что Вася вскоре соскучился и увел нас в кино на фильм с участием Одри Хэпберн о голодной, бездомной, но счастливой жизни, сменившейся злобой и мраком при достижении богатства.

Обратно мчимся изо всех сил, чтобы успеть до семи вечера в Лагос. Выехали в четыре дня, а в семь Лагос закрывается по законам военного времени.

●

Снова мчимся по Нигерии. На этот раз с великим путешественником и репортером Владимиром Ивановичем и его супругой. Владимир Иванович — специалист по африканским странам — был абсолютно везде, где-то шел пешком, где-то ехал на товарняке, где-то на машине. Ломалась его машина, и ему приходилось идти пешком в непосредственной близости от стада буйволов, которые к людям относятся недружелюбно. На этот раз Владимир Иванович лениво протянул:

— Сейчас нам не хватает только слона (африканский слон — порядочный мерзавец, бандит, всегда бросается на человека).

У Владимира Ивановича внешность энтомолога: он высок, с небольшим брюшком, седоват и несколько редковолос, брови его так часто выгорали на солнце, что перестали различаться совсем. Рот его от уверенности в себе сложен в некоторый хоботок, несколько иронический. На голове — ковбойская шляпа.

Владимир Иванович взял нас с собой, так как не чужд искусства, а к нам проникся симпатией. Он едет просто так или по заданию своей газеты.

Мы опять лупим глаза по сторонам.

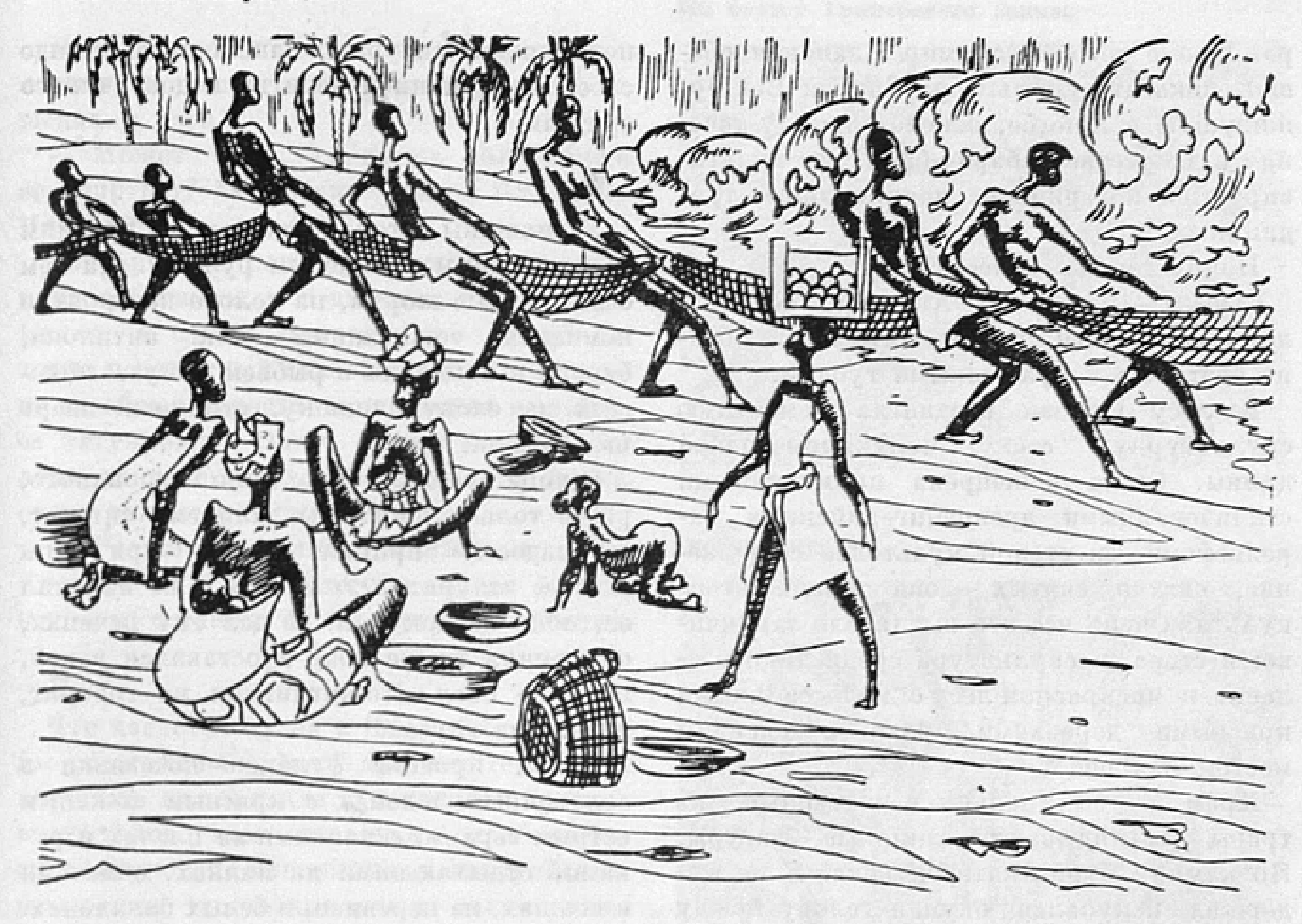
Другого случая проехать так по Африке быть не может, Владимир Иванович знает ее, как родную маму. Супруге он не позволяет двух вещей: давать советов по маршруту и рассуждать об африканской политической и экономической жизни. Это его монополия. Супруга — Инга всякий раз, когда он ставит ее на положенное место, оскорбляется бурно.

На полдороге мы с ней объединяемся в одну партию, так как Силис тоже охраняет свое монопольное господство там, где считает себя докой. Рекомендует мне не вмешиваться, скажем, в приготовление пищи или не дискутировать по поводу разных технических проблем.

Когда я в хорошем настроении, то смотрю на него, как на олениху, дающую первые уроки жизни олененку. Когда юмор меня покидает — протестую со всей присущей мне энергией.

Нигерийская земля, возделанная и заросшая буйной растительностью, ярко зеленеет, благоухает всевозможными фруктовыми запахами. В любом захолустье бензоколонка фирм «Шелл», «Техас», «Мобиль» или «Тотал», дорога везде исправна. В любом мало-мальски интересном туристском пункте удобные «рестхауз» с «кондишном», пансионом, в котором дают «брекфаст», «ленч» и «динер» по точно

Н. Силис. Тянут сети



установленным и незыблемым английским обычаям. В любом городишке можно посмотреть в кино новейший вестерн с самыми изощренными и многочисленными убийствами.

Обгоняем грузовики.

Вдруг затор. Что такое?

Два грузовика столкнулись с такой силой, что разлетелись в придорожные кюветы метров на двадцать друг от друга. Кровь, обломки, взволнованная толпа, погибло двадцать человек, есть раненые. Несутся машины бешено. На обратном пути мы обгоняли тяжелые грузовики с шестиметровыми бревнами, непрочно закрепленными в кузове и торчащими наподобие направляющих рельсов у катюши. Мы сигналим, грузовик сторонится, бревна в кузове перекатываются — и грузовик уже несется, накренившись, на двух левых колесах. Как удержал шофер такую махину — загадка. Промелькнуло его смертельно перепуганное лицо.

Еще одна странность здешнего движения — оно левостороннее. Кажется, что выехал спьяну не на свою линию и сейчас столкнешься.

●

В Нигерии создают и восстанавливают музеи национального искусства, заделывая брешь в этой области, оставленную прежними хозяевами, разграбившими основное.

Изюмины нашего путешествия — музей в Ифе и дворец Обы в высокогорной Идан-

рэ. Кроме того, Владимир Иванович обещал показать скульптора Сьюзэн Венгер, живущую в Ашогбе, основательницу течения в искусстве Мбаре-мбайя, где культивируются нигерийские национальные традиции.

Начну именно с нее.

Сьюзэн — уроженка Австрии, женщина лет шестидесяти, рыжая, стриженая, бедно одетая, с накрашенными губами.

В лесу Сьюзэн воздвигла цементную скульптурную стену полукилометровой длины. Стена испещрена примитивными стилизованными древненигерийскими барельефами, за стеной культовое сооружение, святая святых — она жрица этого культа. Очень все это выглядело заманчиво: и стена, и скульптура среди дикой зелени, в прекрасном лесу с колоссальными красными деревьями, река с висячим мостом над ней.

Храм же был лепной и вычурный, из травы выглядывают глиняные фигуры. По камням бурно катится река. Я не выдержал, искупался, окуная голову между камнями.

— Зря,— сказал Владимир Иванович.— Город-то выше.

— Ничего. Вода самофильтруется. В стоячей воде нельзя купаться.

Возвращаясь, мы увидели мадам Венгер, сидящую в одном белом лифчике и старой шерстяной юбке.

— Я, кажется, понял,— сказал я,— секрет ее отшельничества: она когда-то была очень красива.

— Возможно,— ответил Силис,— что она так работает, компенсируя прежние любовные успехи.

— Но ведь надо же решиться на такое отшельничество. Надо быть убежденной в своей работе.

— Все дело в том, чтобы найти среду, обстановку, зрителя. Здесь она нашла подходящий антураж, нашла идею в виде своей придуманной религии и доверчивого зрителя.

●

У машины стоял человек с древним двухметровым кремневым ружьем. На нем были рваные шорты, на голове невероятно компактно увязанный тюк: антилопа, барсук и пандолин в рыбьей чешуе, похожий на еловую шишку, странный зверь мезозойской эры.

В лице охотника было мало негроидного, разве только цвет. Мы дали ему сигарет, он радостно принял, присев при этом слегка, закурил в этой позе и не изменил ее, пока не докурил. Я дал ему печенья, он принял ту же позу и оставался в ней, пока не съел. По-английски не говорит, только на хауса.

Потом прошли фулане — кочевники в соломенных шлемах с красным кожаным острым верхом, с палками на плечах и руками, отдыхающими на палках, с мечами в ножнах, на перевязи, в белых балахонах. Приветствовали нас поднятыми руками.

А когда шофер Санди прикрутил проволокой какую-то деталь (карбюратор или коробку скоростей) и мы поехали — тут-то и встретились голые люди с луками и стрелами.

— Фотографируй! — закричал я Силису.

— Неудобно (ему всегда неудобно). Нам еще много таких встретится. И вообще — генералам прошу советов не давать!

Обратно мы поехали другой дорогой и больше уже не встретили голых людей с луками, стрелами и копьями.

Приближаемся к городу Абудже, знаменитому своей гончарной фабрикой, где народный гончар — нигерийка Квале носит титул «леди», так как награждена за свое творчество орденом Британской империи. Так и зовут ее — леди Квале.

Леди Квале, женщина лет сорока, скуластая, раскосая, с синей татуировкой на щеках и шее.

— Может быть, сделаешь быстренько ее портрет? — спросил меня Владимир Иванович.

Гончары в момент приволокли мне керамической глины, и я вылепил голову леди Квале, а Силис помогал мне лепить ее хитро повязанный головной платок. Потом, ко всеобщей радости, я нарисовал на глине ее татуировку. Одну, было, упустил, но леди запротестовала, видимо, эти знаки очень важны в ее жизни.

— Распишите сами,— сказал я леди Квале,— по своему вкусу, когда высохнет,— и оставил ей портрет на память.

●

Что касается музея в Ифе — то, видимо, мы зажрались: нас древненигерийская классика не поразила. Двенадцать бронзовых голов нам казались ослабленной скульптурой по отношению к нигерийским языческим композиционным нагромождениям.

В судилище Ифе мы застали суд. Судья и все чиновные люди в национальных одеждах и бритоголовы, без головных уборов. Жрец Ова — тоже бритоголов. Когда он входит, все падают ниц. Во дворец приближенные входят, оставляя обувь за воротами. Некоторые приближенные бреют голову наполовину — они не царских кровей.

●

На подступах к Иданрэ местность очень изменилась. Кругом горы, лысые и черные, вроде деревенских хлебов.

К горной Иданрэ, где дворец Обы, пришлось подняться по цементным полуметровым ступеням, которых 448. Почти покинутая глиняная деревня невероятно жи-

В. Лемпорт.
На берегу Гвинейского залива



Сквозь джунгли



Северонигерийская деревня



В. Лемпорт.
Йорубская деревня





вописна. Здесь живут только столетний Оба и его «двор».

Через ручей — две доски. Одна получше — для Обы, а другая погнилее — для всех. Того, кто наступит на доску Обы, постигнут кары небесные. Многие дома уже развалились. Живописный, но мертвый город. Дворец Обы — глиняный с открытым двором, с троном красного цвета и деревянными расписными идолами.

К нам подошел приятный мальчик в яркой рубашке. Владимир Иванович спросил:

— Ходишь в школу?

— Нет.

— Уже совсем умный?

— Я премьер-министр.

Оказывается, мальчику двадцать лет, имеет жену и детей, а самое главное — он премьер-министр у Обы и главный клерк.

Стараясь не забыться и не наступить на мостик Обы, мы вышли из деревни и поднялись еще выше метров на триста к доминирующей над местностью телебашне. Город под нами, как с самолета! Кругом великолепный вид, напоминающий дикий Урал, но что-то есть такое, что говорит: это Африка и только Африка. В подтверждение выбегает стадо обезьян голов в двадцать. Промчались, вытянув длинные хвосты.

●

Подъезжаем к мосту через реку Нигер. У моста обычно скапливается масса машин: через мост гонят скот, а пока не пройдут эти горбатые и рогастые коровы, машины часами ждут очереди.

Нам повезло, мы проскочили. Остановились сразу же за мостом на заправку и решили выйти на берег порисовать скалу Джу-Джу, сделать несколько снимков. Река огромная, действительно великая река. Захотелось покупаться, да водовороты предостерегли. Владимир Иванович и Силис щелк-щелк. Но смотрим — бегут к нам солдаты и тоже затворами щелк-щелк. Того и гляди схлопочешь пулю. И вот уж идем под конвоем. Откуда-то, не то из реки, не то со скалы, бегут солдаты в спасательных жилетах. Все со взволнованными сердитыми лицами.

— Министри информейшен. Офишел дьюти,— объясняет Владимир Иванович свои права.— Я знаком с вашим полковником Абдулой Ахмедом. Где ваш чиф? Мы не фотографировали ваш мост.

Оказывается, этот сержант в красной фуражке и есть чиф и никому больше не подчиняется.

Нас сводили еще раз на те камни, с которых я рисовал, засветили пленку у Владимира Ивановича и, наконец, отпустили.

Перед нами саванна. Парковая саванна. Похожая на заброшенный барский фруктовый сад. Акации, иногда цветущие нестерпимыми киноварно-оранжевы-

ми цветами, напоминают подстриженные яблони.

Когда-то здесь ходили слоны, буйволы и львы. Теперь из-за сети дорог, шума машин можно встретить только обезьян, перебегающих дорогу (мы их видели несколько раз), куропаток, цесарок, да однажды, не рассчитав, вышел на дорогу и замер, притворяясь веткой, хамелеон. За то, что он остался жив, ему нужно благодарить не свои конспирационно-маскировочные качества, а ловкость и реакцию Санди, с которыми он его обогнул. Я оглянулся: хамелеон стоял в той же позе, пока мы не скрылись.

Деревни, восторженные крики прекрасных нигерийских ребятишек, люди все до одного приветствуют нас, подняв руку, сжатую в кулак, и радуются, увидев наше ответное приветствие.

●

Мы в удобном и просторном рестхаузе города Джоса.

Отель крыт черной соломой, кругом навалены булыжники с дом величиной, бегают цесарки, грифы интересуются мусорниками, просовывая под крышку голые шеи.

Какая-то птица выпевает целую песню минимум из пяти нот.

Рядом зоопарк. Там удивительный огромный шимпанзе. Если ему говорят: «Твист» — он танцует, а когда говорят: «Пауэр» — он подпрыгивает несколько раз, ударяет себя ладонями по животу «Трам-та-рита-та-та» и протягивает руку за бананом. Подходит и самка, умильно лижется, надеясь получить кусочек, но любовь любовью, а эгоист-самец сам съедает банан без остатка.

— План будет такой...— сонно говорит нам Владимир Иванович,— поедем в Мианго... Там еще сохранилась допотопная деревня.

В. Лемпорт.

Парковая саванна



Мост через реку Нигер



Едем... Степь прямо-таки коктебельская, или старокрымская, масштабы только другие. Горы из камней-голышей, нагроможденных друг на друга какой-то дьявольской силой, каждый в тысячу тонн.

Санди закричал: «Блэк снейкс! Кобры!» Мы выбегаем из машины, но кобры уже уползли, опасаясь, видимо, что мы их укусим.

— Ну что, братцы, — сказал Владимир Иванович,— пошли в деревню.

— Вова! — закричала Инга строптиво. — Я идти не могу.

— Зачем же ты тогда приехала? Чтобы сидеть в машине?

— Вова! Ты безобразен! Совсем не умеешь себя вести!

— Зато я поведу вас в такую деревню, какой больше нигде не сыщешь.

●

Деревня из-за густого кактусового забора была совсем не видна с дороги. В этом районе очень распространены кактусовые насаждения — ограждения от скота. По-

лучается плотный колючий забор метра в три высотой. Тесным проходом между кактусами мы входим в деревню. В маленьких глиняных круглых хижинах голые женщины с ветками на поясах вместо юбок трут на камнях зерно.

Деревня представляла собой плотный компаунд с прилепленными друг к другу хижинами, к хижинам лепятся другие, такие же маленькие, метра в полтора высотой,— это хранилища для зерна.

— Гуд афтенун,— приветствуем мы жителей.

Никто английский не понимает, но догадываются, что мы их приветствуем.

Щелкнули аппараты. Но тут откуда-то выбежала голая старуха и начала скандал, смысл которого было понять нетрудно.

Мы скорее между кактусами, в глубь деревни, а за нами неслось:

— Ах вы, черти окаянные! Ходите тут, фотографируете, бесчестите порядочных женщин! Платите деньги или убирайтесь подобру-поздорову!

Сели на холме, под ногами живописная, невиданной архитектуры деревня. Стали рисовать, набежали ребятишки, одетые в рванье, и все стали кричать что-то вроде: «Имедо пень!» Оказывается, это означало на местном языке: «Дай мне пенс».

Ребятишки даже загораживали ландшафт, так как считали и природу подлежащей обложению налогом. Тут и крикливая голая дама подошла со злобным своим криком.

У машины шофер Санди отбивался от довольно-таки солидной толпы. Прилично одетый африканец привел, видимо, всех своих голых жен и их не менее голых подруг, и все требуют фунт. Вот-вот возникнет драка.

— Вот три шиллинга,— говорит Владимир Иванович Санди,— дай им и пусть отвяжутся.

Санди вручает шиллинги, но крик усиливается.

— Давай фунт,— кричит разъяренная молодая девица лет восемнадцати.

— Санди, садись в машину, что же ты ждешь?

Женщины хватаются за машину. Никуда, мол, не уедешь, пока не заплатишь фунт.

Владимир Иванович рассердился, выходит к ним.

— Вай? Почему? Почему вы требуете денег, что за безобразие? Я же не фотографировал вас. Санди, что ты ждешь? Садись в машину и гоу вэй!

С трудом заставили Санди сесть за руль и поехали, ожидая града камней вслед.

●

Надо отдать должное Санди: лететь на ненадежной машине со скоростью шестьдесят миль в час, да не по асфальту, обгоняя машины и минуя встречные,—для этого надо быть нигерийским шофером.

●

Мы — единственные пешие белые.

Идем, вспугивая красноголовых ящериц, которые на кривых ногах удирают с огромной быстротой и прыгают через сточную канаву.

С нами пес Бублик, любитель славян, уехавший его хозяин был, кажется, не то чех, не то поляк. Бублик питается ящерицами и курами аборигенов, взрослые куры улетают от него в безоблачную высь (есть здесь у них такая способность), но цыплята в его зубах превращаются в «табака». От гнева нигерийцев Бублика спасают ошейник и номерок.

На автобусной остановке, у диспетчерской будки обычно сидит оборванная девица, курчавая, стройная, которую мы зовем «неразумная дева», а теперь появилась и еще одна падшая. Только прежняя

«неразумная» не лишена привлекательности, а эта совсем уж мрачная, грязная, угрюмая.

Так и сидят они, одна по одну сторону будки, другая — по другую.

Тут же малолетняя негритяночка лет восьми торгует акулой метра этак на полтора. Рыба-молот, страшная, зубастая, по концам молота глаза.

Подошла мать малолетней.

— Вонт ю? (Что вам, мол, угодно?)

— Ноу, ай эм джаст лукинг, вери интрестинг (так научила нас отвечать Инга, когда мы ничего не покупаем, а просто смотрим).

Бублик вдруг бросается за цыпленком — «чикином».

Силис сбрасывает босоножки — и за Бубликом. Хватает палку и заставляет собаку выпустить «чикина», лечь на землю ногами кверху и принять покорно наказание.

Повинную голову, как известно, меч не сечет, и Силис не очень больно ударяет по поднятым для этой цели собачьим ляжкам.

А у диспетчерской будки разворачиваются свои события: монас, поп секты херувимов, в белом с пелериной балахоне, подпоясанном белой лентой, подходит к новой «падшей» (прежняя же «неразумная дева» в это время спала с другой стороны ничком, обнажив шоколадный зад), грозно тычет в новую пальцем и кричит страстно, так, что можно только разобрать запальчивое: «П-п-а-а, п-п-а-а, п-п-а-а!!!» Новая хмуро и тупо сидит, никак не реагируя на крики монаса, которые я перевожу так: «Посмотри, о несчастная, во что ты превратилась! Сойди с пути порока, вновь стань человеком...» и так далее!

Монас кричит все громче, черное лицо его стало совсем страшным, на крики собирается толпа.

«Падшая» абсолютно безучастна. Тогда он поднимает ее, начинает выкручивать ей пряди-кудели волос, сам вывертываясь всем телом. Потом прижимает ее голову к своей груди, быстро произнося заклинания. «Падшая» вдруг принимает энергичную позу, распахивает свой драный платок, заменяющий ей одежду, как и большинству простых нигериек, обнажая тело, заворачивает его под грудью снова и быстро идет в сторону моря. Монас же ставит всю толпу на колени, поет вместе с ней гимны, отбивая ритм колокольчиком, видимо, во спасение души «падшей», и произносит длинную речь морально-воспитательного плана, на малопонятном нам языке йоруба.

Тут вернулась «падшая» почему-то с камнем в руке, но видя, что ни монас, ни толпа не обращают на нее внимания, села в отходящий красный автобус.

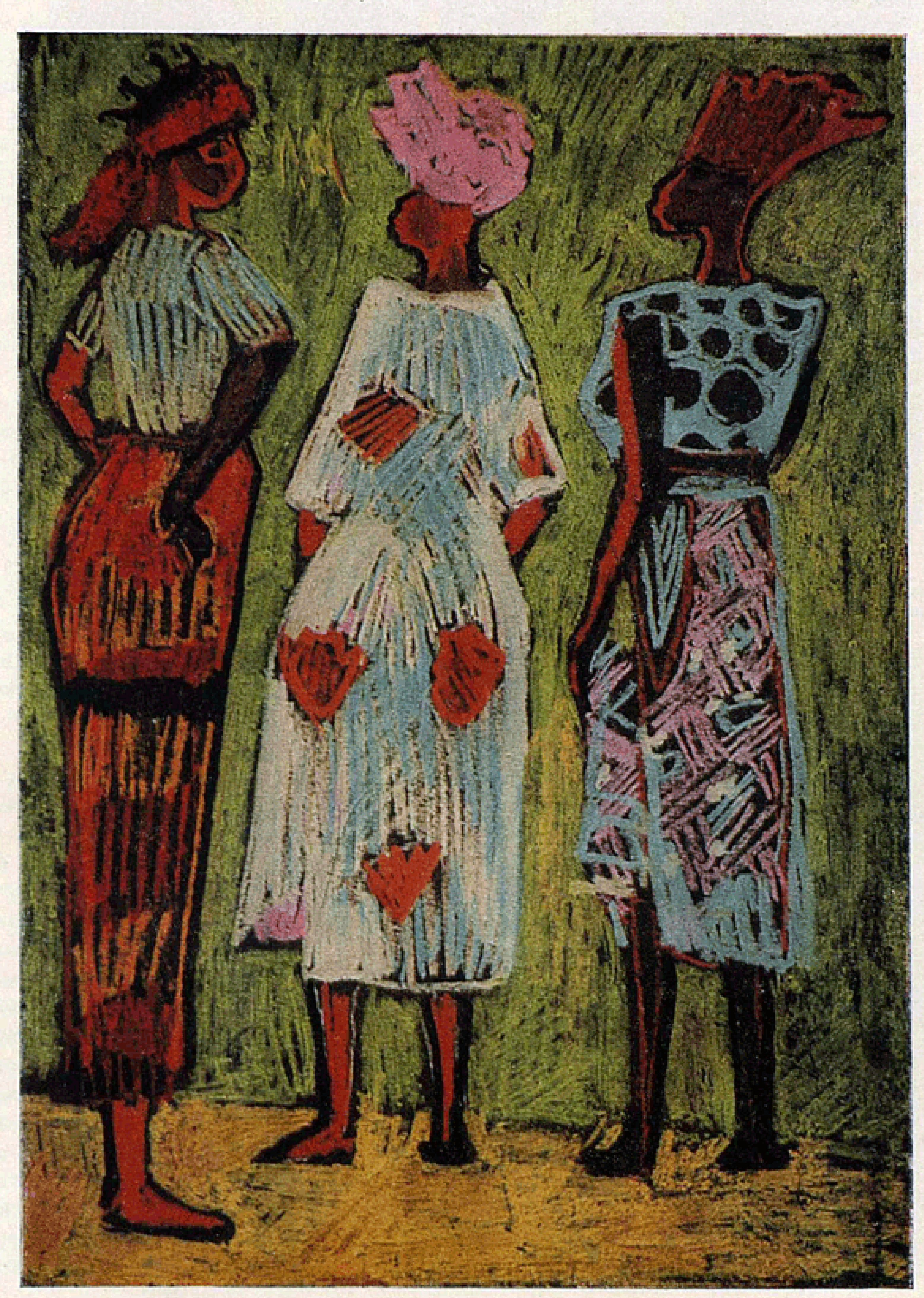
Рядом в ресторан-сарае заводили хайлайф, танцевали, извиваясь и покачиваясь. Девчонки—продавщицы жареных пирожков со стеклянными шкафчиками на головах — тоже пританцовывали и подпевали мелодичными голосами, распахивая и закручивая потуже свои набедренные платки...

●

Если бы нам удалось пройти по этому миру с камерой и показать всем то, что мы здесь увидели, понятней было бы, почему каждому, кто побывал здесь хоть раз, хочется приехать сюда снова и снова.

Лагос — Москва

В. Лемпорт. Лагосские модницы



В. Лемпорт. Група на Бар-Биус (пляже)



В. Лемпорт. Ибоданские музыканты (исполнители хай-лайфа)



Ташкент — 68

Заметки с кинофестиваля стран Азии и Африки

Г. Богемский

Темно-лиловое море и над ним на малиновом небе — огромный, во весь экран, золотой диск заходящего солнца... Такой пейзаж, с которого начинается созданный на берегах Индийского океана фильм «Признание», мало привычен глазу европейца. Сама природа в дальних странах подсказывает совершенно иное решение кадра, особенно цветовое. Так же как и природа, часто необычны для нас лица и одежды людей, их жилища, их обычаи и нравы. Совершенно иной ритм киноповествования, то и дело прерываемый песней или танцем,— неторопливый, эпический, под стать не бешеному бегу автомобиля, а плавному парению орла, исполненной чувства собственного достоинства поступи верблюда, осмотрительным и вкрадчивым шажкам женщины в кимоно.

Немного привыкнув к своеобразию ландшафтов, красок, костюмов, музыки, пробившись с помощью неутомимых переводчиков и субтитров сквозь вавилонское столпотворение языков и наречий к смыслу диалогов, послушав на пресс-конференциях постановщиков фильмов и актеров, познакомившись с участниками, обнаруживаешь то, что, пожалуй, и есть главное на Ташкентском фестивале: общность чаяний кинематографистов почти пяти десятков стран Азии и Африки — участниц фестиваля, общность проблематики доброй сотни привезенных ими фильмов.

Пусть различны языки, образ и условия жизни, верования, общественный уклад — общего в произведениях национальных кинематографий, и молодых и старых, куда больше, чем различий. Наверно, именно поэтому на Ташкентском фестивале — представительной встрече кино стран Азии и Африки — царила столь дружеская атмосфера взаимной благожелательности, установились и укрепились искренние рабочие и личные контакты.

Этому немало способствовало само место встречи — гостеприимная и солнечная столица Советского Узбекистана, город, где в сердцах людей живет «дух Ташкента», а также огромная организационная работа, проделанная всеми службами фестивального комитета.

В числе участников и гостей фестиваля — звезды индийского и египетского кино Радж Капур и Магда Кемаль, популярная актриса из Сенегала Тереза Диоп, видные постановщики — японец Масаки Кобаяси, сенегальский писатель и режиссер Сембен Усман, итальянец Валерио Дзурлини. Среди многочисленных представителей прессы — киноведы, критики, журналисты не только с Востока и из Африки, но и из социалистических стран и из ряда государств Западной Европы, Северной и Южной Америки — французы и бельгийцы, немцы из ФРГ и англичане, американцы и канадцы, мексиканцы и уругвайцы и многие, многие другие. Немало и официальных представителей правительств и посольств — Демократической Республики Вьетнам, Национального Фронта Освобождения Южного Вьетнама, а также Камбоджи, Нигерии, Судана, Чада. И, разумеется, многочисленная группа советских кинематографистов из республик Средней Азии и Казахстана, республик Закавказья, сибирских и дальневосточных студий.

Помимо официальных и информационных просмотров, происходивших с утра до вечера в зале на две с половиной тысячи мест, разместившемся в огромном цилиндре Дворца искусств, фильмы фестиваля демонстрировались в семи городских кинотеатрах. Удалось посмот-

реть, конечно, далеко не все, но просмотренное оставило достаточно яркое и полное представление о кино Азии и Африки конца 60-х годов.

Тема тем многих фильмов — глубокое осуждение войны, несущей простым людям не только лишения и смерть, но и обрекающей их на душевные страдания. Гневным приговором американским агрессорам прозвучали документальный фильм «Освобождение Центральной части», снятый под огнем кинематографистами борющегося Вьетнама, и представленная ДРВ лента «Один день в Ханое», а совершенные за много тысяч километров от Вьетнама злодеяния израильской военщины заклеймили документалисты Иордании в фильме «Исход-67». В форме игрового фильма-детектива, представленного Камбоджей, воспроизводится эпизод недавней истории страны — заговор, устроенный в 1959 году американской, таиландской и южновьетнамской разведками, подкупившими одного из реакционных генералов с целью отторгнуть от Камбоджи две провинции — в одной из них находятся знаменитые древние храмы Ангкора, о которых и говорит название фильма — «Тень над Ангкором». Этот любопытный фильм поставил глава государства — принц Нородом Сианук (это его пятая по счету картина) и сам исполняет в нем главную роль.

Нельзя без волнения смотреть антивоенный фильм «Пламя верности», поставленный японским режиссером Корейоси Курахарой. Это гуманное произведение — рассказ о большой и верной любви. Кионо, девушка из самурайского рода, свято чтящего древние воинские традиции, с детства любит юношу Такудзи и выходит за него замуж. Но вторая мировая война отнимает у нее любимого. Почтальон — олицетворение войны, вестник несчастий — приносит сперва повестку о мобилизации, потом извещение о том, что Такудзи очень тяжело ранен. Молодая женщина силой своей любви спасает мужа, вылечивает, ставит на ноги. Она считает, что Такудзи выполнил свой воинский долг и удерживает его от возвращения на фронт. Но почтальон вновь приносит повестку, и Такудзи уходит. От горя Кионо теряет разум. Он возвращается к ней лишь тогда, когда почтальон приносит и ей похоронную. Безжалостной войне все же удалось отнять спасенного было от смерти Такудзи, загасить пламя верности, и Кионо бросается в море. Молодая женщина нарушила самурайский кодекс — она не скрывала своих чувств, она удерживала воина.

Протест против самурайских традиций стал своеобразной формой проявления антивоенной темы в современном японском кино — мы видим это и в исторической драме «Восставший», поставленной Кобаяси, главную роль в которой блистательно сыграл Тосиро Мифуне, и в мистической притче-сказке «Черная кошка» режиссера Кането Синдо, и в фильме, действие которого происходит в наше время,— «Гимн усталому человеку», созданном также Кобаяси, герой его восстает против милитаристского угара, вновь охватившего страну и отравившего его сына.

По регламенту Ташкентского фестиваля на нем могут быть представлены также фильмы других континентов, если они посвящены Азии и Африке. Этим правом воспользовался итальянский режиссер Валерио Дзурлини — постановщик знакомой нашим зрителям антифашистской картины «Они шли за солдатами». Он привез в Ташкент свой по-

следний фильм «Сидящий справа», который был показан на незавершившемся фестивале в Канне. Мы уже писали в № 11 нашего журнала за прошлый год об этом яростном произведении, воссоздающем в форме притчи историю злодейского убийства Патриса Лумумбы и кровавую трагедию Конго. Этот обличающий колониалистов и преступления их наемников фильм глубоко человечен, несмотря на то, что некоторые его эпизоды настолько жестоки, что их невозможно смотреть без содрогания. Но именно к этому и стремился режиссер: он хотел, чтобы, смотря его фильм, мы содрогнулись, испытали не только сострадание, но и ужас. Ибо такова была (а кое-где еще и остается) безжалостная действительность колониализма.

Другой комплекс проблем можно для краткости сформулировать так: старое и новое. Старое — это деревня, неграмотность, отсталость, нищета, груз предрассудков, тираническая власть главы семьи — отца и мужа. Новое — это город, учение и работа, отношения между людьми, основанные на человеческом достоинстве и уважении.

Именно «Деревня и город» и называется первый созданный в Сомали полнометражный художественный кинофильм.

Его продюсер и режиссер Хаджи Мохамед Джумале — пионер и энтузиаст национального кино. История создания этой наивной, но по-настоящему гуманной и чистой до трогательности ленты — общая для многих молодых кинематографий африканских и восточных стран. Отсутствие денежных средств, технической базы, специалистов, необходимость найти и подготовить исполнителей — вот трудности, на преодоление которых у Джумале ушло несколько лет. У режиссера лежат два сценария, написанных специально для него итальянскими кинодраматургами, но поставить новые фильмы нет ни сил, ни денег...

В «Деревне и городе» повествуется о юноше—пастухе верблюдов, который с копьем и щитом приходит в Могадишо, чтобы начать там новую жизнь. Он даже никогда не видел автомобилей и принимает их за глупых и смешных чудовищ. Но при всей своей дикости пастух крепок духом и чист сердцем. Он осиливает премудрости цивилизации в виде стульев, кафе, телевизора, добивается места в жизни, женится на любимой. Вслед за ним в город приходит и мать, отказавшаяся жить по старым законам и бросившая в деревне мужа — деспота и самодура. Пусть эта лента временами заставляет вспомнить о первых шагах кинематографа, пусть несовершенна по цвету, но она согрета добрыми человеческими чувствами, народным юмором, горячей любовью к своей лишь недавно обретшей свободу родине.

Каким жестоким кажется по сравнению с ней поставленный Кането Синдо японский фильм «Сильная женщина, слабый мужчина»! Его героини — мать и дочь — тоже уходят из деревни в город, но чтобы продать себя в качестве модернизованных гейш в пивной бар, где в одних ночных сорочках развлекают клиентов. Этот горький, но весьма реалистический и социальный гротеск ставит проблему города и деревни совсем по-другому: в деревне — нищета и отсталость, в городе — богатство и продажность, и там и здесь торжествует порок, и там и здесь идет беспощадная борьба за существование.

Старые обычаи, религиозные предрассудки, корысть, мешающие людскому

«Деревня и город» (Сомали)



счастью,— вот тема лиричного и глубоко национального индийского фильма «Признание», поставленного режиссером Рани Кариатом из штата Керала. Девушка-индуска из рыбачьего селения полюбила юношу-мусульманина. Подчинившись воле отца, она выходит замуж за другого — он увозит ее в соседнее селение. Но там встречают ее враждебно: ей не могут простить связи с иноверцем и того, что ее не проводили, как положено, родственники. Она остается «чужой» и мужу и соседям. Финал этой традиционной мелодрамы трагичен: мужа увлекает в пучину пойманная им огромная рыба, а вновь свидевшиеся, наконец, любовники кончают с собой, ибо они опозорены людской молвой. Лента шла в Индии с большим успехом, но не по всей стране, а «лишь» на юго-западе страны, там, где говорят на

«Панама-Пасама» (Индия)



языке малаялам, на котором она снята. Мы берем «лишь» в кавычки, так как на нем говорят 20 миллионов человек. Индия представила несколько фильмов, в том числе двухсерийный «Любовь в Кашмире» режиссера Рамананда Сагара, детектив «Бомбей во власти ночи» известного режиссера и писателя Ходжи Ахмада Аббаса и другие. Одна из трудностей, которые должно преодолевать индийское кино, это языковые барьеры— в разных частях страны картины снимаются на разных языках (их общее число — 12, но основных — 4—5), различие обычаев и уклада жизни, а следовательно и психологии зрителей. Другая трудность — поток американских и английских фильмов, не только заполняющих экран, но отравляющих сознание индийцев, особенно молодежи,— об этом говорили продюсер из Бомбея Л. Б. Такур и другие индийские кинематографисты.

Значительным произведением, заслуживающим отдельного разговора, кажется нам египетский фильм «Почтмейстер», поставленный в 1965 году режиссером Хусейном Камалем с участием известных актеров Шухри Сархана, Зизи Мустафа и Сухер-эль-Муршиди. Фильм показывает сравнительно недавнее прошлое Египта — годы правления короля Фарука, когда в деревне господствовали произвол сельских старост, деспотизм родителей, власть предрассудков. Интересен центральный образ фильма — деревенского почтмейстера, неплохого, но слабого, раздавленного жестокостью жизни человека. В фильме, как нам кажется, есть нечто от прогрессивного итальянского кино, в частности от таких социальных лент Пьетро Джерми, как «Под небом Сицилии» и «Соблазненная и покинутая». Другой фильм — «Хан-эль-Халили» уже знаком нам по последнему Московскому кинофестивалю.

Новое — город, промышленное производство, стремление к лучшим условиям жизни — все это несет с собой новые проблемы, ставит новые задачи. И в некоторых, пусть еще немногих фильмах фестиваля ставится тема организованной борьбы рабочих. Рост классового самосознания, забастовка — вот тема и кульминация сирийской ленты «Водитель грузовика», которую мы уже могли оценить на V Московском кинофестивале, и впервые увиденной японской картины «Завод рабов». Это остросоциальное произведение, поставленное Сацуо Ямамото и Атоути Такада, повествует о нечеловеческих условиях труда, об издевательствах над рабочими на крупном металлургическом заводе. Фильм носит почти документальный характер, он снимался «на натуре» — на заводе, а когда администрация попробовала запретить съемки, то десять тысяч рабочих завода пригрозили забастовкой.

Большого внимания заслуживают показанные в Ташкенте короткометражные —



Египетская актриса Зизи Мустафа



Египетская актриса Магда Кемаль

«Почтмейстер» (ОАР)



документальные и художественные — ленты. Многие из них, тем более созданные в странах молодого, нарождающегося кинематографа, особенно впечатляющи. В первую очередь хочется отметить прочувствованную ленту индийских документалистов «Памяти Л. Б. Шастри» и пакистанскую «Пребывание Председателя Совета Министров СССР А. Н. Косыгина в Пакистане», озвученную по-русски. Чрезвычайно изящна и весьма современна по форме киноновелла талантливого кинематографиста из Республики Чад Эдуарда Сайи. В ней рассказывается языком образов, без диалога и комментариев о судьбе юноши, только что потерявшего мать и становящегося на трудовой путь. Интересен египетский документальный фильм «Искусство феллахов» (режиссер Абдель Кадер), который показывает художественную школу, где дети феллахов свободно развивают свое дарование. Любопытна «Драма сельской жизни», в которой кинематографисты из Малайзии, используя форму игрового фильма, ведут пропаганду за успешное осуществление сельскохозяйственной реформы.

Мы говорим в этих беглых заметках лишь о зарубежных фильмах и то далеко не о всех; о лентах, показанных на фестивале нашими студиями, несомненно будет еще немало написано, как они того заслуживают. Скажем только, что

«Драма сельской жизни» (Малайзия)



все они — и в частности открывший фестиваль узбекский фильм «Всадники Революции» режиссера Камиля Ярматова — имели большой успех и у гостей и у ташкентских зрителей.

За первыми впечатлениями о Ташкентском фестивале должны последовать и обстоятельные рецензии на отдельные фильмы и общие статьи о национальных кинематографиях. Фильмы, показанные на нем, неравноценны, так же как и неравны силы национальных кинематографий — в то время как некоторые молодые африканские государства делают в области кино свои первые шаги, Индия выпускает более 300, а Япония — полтысячи фильмов в год. Но молодые кинематографии все более властно заявляют о себе — примером тому Сенегал, ленты Сембена Усмана — одного из лучших режиссеров Африки, последняя работа которого — содержательный и острый фильм «Почтовый перевод» — была показана на фестивале.

Почетных дипломов, присужденных советскими творческими и общественными организациями, удостоены двадцать фильмов — о некоторых из них мы здесь упомянули. Дипломом журнала «Искусство кино» «За талантливый дебют» награжден постановщик сомалийского фильма «Деревня и город» Хаджи Мохамед Джумале. На этом фестивале не было ни победителей, ни побежденных — выиграло дело мира, равноправного и дружеского сотрудничества между кинематографистами всех стран.

Не экзотика, а национальная самобытность, освобождение от технической и финансовой зависимости от Запада, антиколониалистская и антивоенная направленность фильмов, углубленная разработка проблемы «старое и новое», показ новых отношений между людьми, созревания их национального и классового самосознания — вот путь, по которому двинулось передовое кино Азии и Африки. Он полностью отвечает девизу Ташкентского фестиваля: «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» Фестиваль убедительно подтвердил справедливость слов Председателя Совета Министров СССР А. Н. Косыгина в его приветствии фестивалю: «Проведение фестиваля в столице Советского Узбекистана знаменует собой новый этап в развитии наиболее массового вида искусств — кино, в укреплении дружбы народов Азии и Африки».

Ташкент — Москва

«Жить по-своему» (Япония)



За рубежом

Неделя в городе Печ

Л. Погожева

История молодого крестьянина Иошки Гоза, который похитил со свадьбы свою возлюбленную, а потом стал во главе восстания деревенских бедняков,— эта история была рассказана режиссером Фридешем Баном ровно 20 лет назад.

И уже давно и по справедливости критики зачислили фильм «Пядь земли» в число лучших, классических.

Вместе с некоторыми другими произведениями первых послевоенных лет «Пядь земли» открывала новую страницу венгерского кино, ставшего искусством социалистическим.

Прошли годы. Выросло, возмужало новое поколение венгерских кинематографистов, многое изменилось в жизни страны и в жизни киноискусства. Но фильм «Пядь земли» не стал достоянием только лишь историков кино. Он сохранил свою молодость, свою боевую силу.

Надо было видеть, с каким вниманием смотрели зрители осенью 1968 года в городе Печ эту старую, но не устаревшую ленту. Ею открылся Четвертый фестиваль венгерских фильмов.

Случайно? Конечно же, нет! Фестивальному смотру предшествовала, как обычно, большая предварительная работа по отбору фильмов. Лучших фильмов года. Их всего после тайного голосования оказалось шесть. Седьмым, почетным, открывающим смотр был назван фильм «Пядь земли».

Сознаюсь, мне это показалось знаменательным! Обращением к остросоциальному, правдивому фильму Фридеша Бана как бы прочерчивалась преемственность, еще и еще раз устанавливалась родословная современного венгерского кинематографа, который в наше время считается по праву одним из интереснейших, серьезнейших отрядов мирового кино.

Обо всем этом — о главном содержании, о направлении венгерского кино, его худо-

жественном своеобразии шла речь на дискуссии, организованной в дни фестиваля. Тема дискуссии — роль киноискусства в современном обществе. Выступавшие говорили о повышенном интересе кино к прямым политическим темам, о чувстве личной, гражданской ответственности художника, о воспитательном значении искусства, его активной, формирующей роли в жизни общества.

Высказывалась тревога по поводу разделения кино на коммерческое и интеллектуальное. Разговор был интересным, озабоченным, горячим. Но естественно, что самым интересным были фильмы, показанные на фестивальном экране.

Как в фокусе, оказались собранными все тревоги, все надежды, все раздумья, все споры — их можно было «увидеть» и «услышать» в картине «Стены» режиссера Андраша Ковача.

Поистине удивительная картина. Совершенная? Нет! Трудная, многословная, длинная, статичная. И при всем этом очень, очень интересная. Ее генеральная, главнейшая мысль сводится к следующему авторскому утверждению — жизнь движется не теми людьми, кто умеет красиво, умно, правильно и красно говорить,— она движется теми, кто совершает поступки. Надо совершать поступки! Автор фильма поддерживает активного героя, человека действия, иронизирует над теми, для кого характерен разрыв между смелой мыслью, словами и робкими действиями. Такой постановкой проблемы фильм «Стены» напоминает в известной мере фильм «Твой современник». Если поискать более далеких предков — на память придет тургеневский «Рудин».

Конфликт в фильме развивается следующим образом: где-то за кадром произошла стычка молодого инженера Лацо (отнюдь не героя и не ангела) с начальством. Выполняя торговое поручение, инженер сказал об изъянах предлагаемых для продажи машин. Он поступил по совести. Его не поняли, осудили. В ответ он нагрубил начальству. И теперь ему грозит увольнение со службы.

С этого начинается фильм. Другой герой — заместитель директора Бела Бенке— в момент обострения конфликта находится в командировке, в Париже. Удобное стечение обстоятельств! Жена по телефону советует ему задержаться на несколько дней — пусть все произойдет в его отсутствие. Сначала Бенке соглашается (он ведь тоже не герой и не ангел). Потом заговорила совесть! Забываемое понятие в мире некоторых слишком деловых и слишком практичных людей! Бенке раздумывает. И в итоге долгих размышлений решает вернуться и заступиться за инженера. Поступить по справедливости!

Такова фабула «Стен». Но она не исчерпывает содержания фильма.

Я спросила Андраша Ковача: что же такое «Стены»? Как понять название фильма и один из эпизодов в Париже, где Бенке ведет длинные, многотемные разговоры-дискуссии со своим бывшим другом — эмигрантом. Они вспоминают Всемирный фестиваль молодежи, на котором китайские артисты показывали пантомиму. Забавная была пантомима — актеры фехтовали на сцене при полном свете, воображая, что фехтуют в темноте и боятся наткнуться на стены. А стен близко не было. Был страх. «Стены» были «внутри». На мой вопрос Ковач ответил: часто бывает так, что человек как бы сам создает себе преграды, а на самом деле их нет или они далеко. И нужно в самом себе преодолеть нерешительность, поступать по совести, если твои поступки согласуются с общим народным делом, если ты убежденно сражаешься за правду.

«Стены»



Но бывает и так, что человек не в силах преодолеть апатию, разрушить «стены», и это ведет к разрушению личности. Такой случай показан в фильме в образе венгра эмигранта Ландваи. Своим бегством в 1956 году из Венгрии Ландваи обрек себя на бездействие, пессимизм, безверие, оказался в плену рассуждений о «потерянном поколении». Он сделался жестоким и эгоистичным. Ему непонятно, почему не исчезает у его бывшего друга Бенке чувство ответственности за судьбу молодого инженера Андраша Лацо. Какое ему дело!

Ландваи женат на француженке — очень модной даме, пишущей романы. И так как существует мода не только на мини-юбки, но и на политические убеждения, то, чтобы не отстать от моды, дама — поклонница Мао Цзэ-дуна. Брак с венгром для нее тоже модная экзотика. С откровенной иронией сделан в фильме этот образ, и хотя он дан не развернуто, всего в нескольких эпизодах, но очень запоминается, потому что бьет в цель.

Герои фильма чрезвычайно много говорят. Это особенность, но и слабость драматургии. Однако если принять эту черту фильма и «настроиться на волну», то слушать монологи и диалоги героев интересно, потому что при этом становится ясно, каким широким кругом интересов живут современные люди, как прямо и остро

судят обо всем окружающем. «Стены» — образец публицистического, проблемного кинематографа. В его основе то, что условно называют драматургией мысли. Можно также сказать, что фильм Ковача холодноват и рационалистичен. Здесь его органический недостаток. И поэтому замечательным актерам Миклошу Габору и Золтану Латиновичу было нелегко играть свои роли. Эмоциональная сфера жизни их героев очерчена в фильме уж слишком скупо, строго, если не сказать — сухо. Снята картина отличным оператором Дьёрдем Иллешем на самом высоком современном уровне операторского мастерства. Снята просто, лаконично, в графически четкой манере, лишенной какой бы то ни было претенциозности.

Фильм Андраша Ковача жюри фестиваля удостоило главной премии. За лучшую режиссуру премию получил Миклош Янчо. В конкурсе участвовала его картина «Звезды и солдаты». Но так как об этой картине я уже писала («Искусство кино», 1968, № 4), то лучше расскажу о новом фильме Янчо, который шел в одном из кинотеатров Печа тогда же, в фестивальные дни.

Фильм называется «Тишина и крик». Он является завершающей частью трилогии на исторические темы. Начало было положено фильмом «Разбойники» (другое название «Без надежды»), потом последовали «Звезды и солдаты», и, наконец,— «Тишина и крик».

Отвечая на вопрос журналистов — в чем заключается связь между фильмами, Янчо сказал, что все три фильма повествуют о тех моментах жизни венгерского народа, когда он активно вмешивался в ход исторических событий — 1848, 1919 годы...

Все три картины решены в одной стилистике, с утверждением примата визуального, изобразительного начала. Все три фильма в возрастающей степени воплотили стремление режиссера к выразительной пластичности каждого кадра, каждой детали... Все три фильма, рассказывая о прошлом, поднимают общие проблемы морали, нравственности и поэтому обращены и к настоящему.

«Тишина и крик», я думаю, одновременно вершина, но и тупик в избранном режиссером направлении. Фильм рассказывает о драматических страницах жизни в Венгрии после поражения революции 1919 года. О жестокости, с какой подавлялись остатки сопротивления, о тревоге, гнете, молчаливом протесте, о тяжкой жизни венгерских крестьян... И надо сказать, что режиссеру в полной мере удается передать на экране настроение затаенного до времени гнева, несгибаемого упорства. Миклош Янчо в совершенстве владеет тайной создания эмоционального выразительного кадра, не безликого, несущего без помощи слов то или иное настроение. Янчо также великолепно владеет искусством композиции, экранным пространством. Каждый кадр в его фильме предельно выразителен, скульптурно четок, построен, как правило, на контрастном сочетании света и мрака, белого и черного. Внутрикадровый темп замедлен, заторможен, драма скрыта, о ней не говорят. В картине минимум слов, только служебные реплики, и беззвучный выстрел в финале является итогом, точкой, одновременно кульминацией и разрядкой скрытого действия, протеста, гнева.

И, однако, отдавая должное искусству режиссера, нельзя не пожалеть об изъянах самой концепции фильма, о противоречии темы и выбранной стилистики. В нем загадочность, иероглифичность оборачиваются абстракцией, антиисторизмом, холодностью. В кадре лишь внешнее движение, но нет движения мысли, развития, нет жи-

вых характеров... Показана жестокость, причем происходит как бы уравновешение разных жестокостей — чудовищны, жестоки жандармы, издевающиеся над крестьянами, но по своей природе не менее жестоки и крестьяне, которые, например, без жалости медленно действующим ядом умерщвляют ни в чем не повинную старуху. Всякая борьба неминуемо жестока? И жизнь жестока? Но став на эту позицию, мы в истории должны бы были переоценить слишком многое... Куда бы это нас завело? Впрочем, зачем пояснять и растолковывать известные истины. Искусство никогда не может игнорировать ответа на вопрос — во имя чего? Я думаю, что и Янчо не собирался вступать в спор с этой истиной. В одной из бесед по поводу фильма «Звезды и солдаты» сказал же он, что «в жизни бывают такие дела, за которые нужно или стоит умереть».

Однако увлечение живописными абстракциями, отсутствие конкретных исторических характеристик времени, отсутствие характеров героев, отказ от эпоса, от рассказа, от слова — все это упростило, сделало однозначной и неточной картину «Тишина и крик».

У меня было чувство глубокого беспокойства за направление режиссуры Янчо еще в прошлом году, когда я смотрела «Звезды и солдаты». После просмотра «Тишины и крика» я поняла, что это кризис, кульминация и в известной мере тупик в увлечении абстрактной визуальностью. И (я убеждена в этом) скоро талантливый, тонкий режиссер Миклош Янчо придет к другим берегам в искусстве. Оставив на вооружении то хорошее, значительное, что было им найдено и утверждено в трех фильмах, посвященных героическим и трагическим страницам жизни венгерского народа.

А теперь несколько слов о фильме иного звучания. Его создала Марта Месарош. Она воспитанница нашего московского ВГИКа. Молодая, энергичная женщина, создательница целого ряда документальных фильмов. Было радостно видеть ее удачный дебют в игровом кино — полнометражный художественный фильм «Ушедшее солнце» (другое название — «Кати»). В главной роли снялась молодая певица Кати Ковач. Это тоже дебют, первая роль в кино. И тоже — большая удача. Юная актриса создала на экране очень интересный, цельный и сильный характер девушки-сироты, живущей в интернате, мечтающей разыскать свою семью, мать.

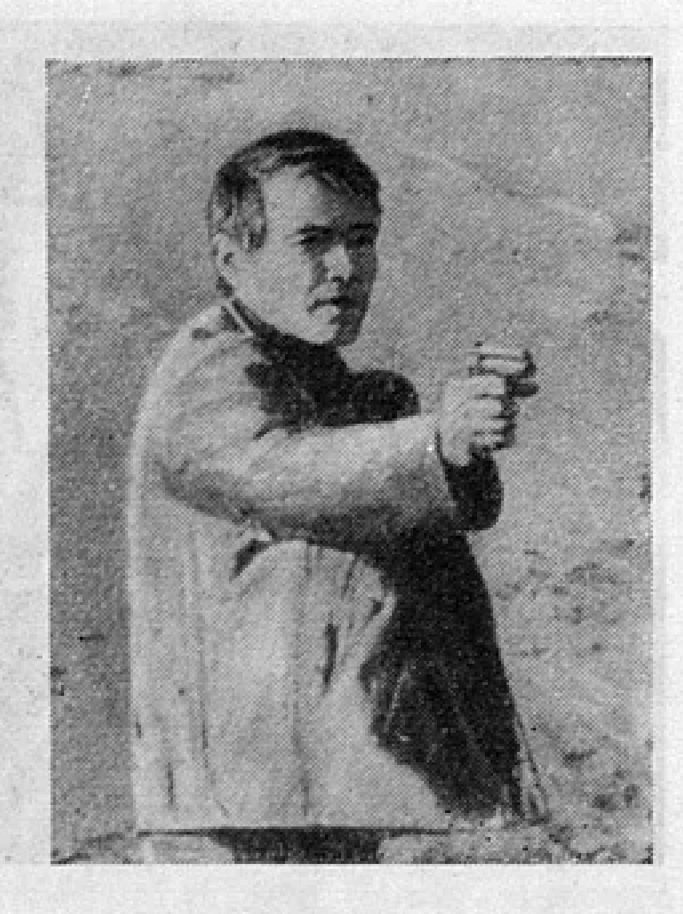
Героиня встречается с матерью. Но не радостна эта встреча! У матери-крестьянки большая семья, много забот. И она никогда не признавалась мужу, что у нее есть еще взрослая дочь. «Забудь о моем существовании»,— жестоко говорит она приехавшей девушке. Так рухнула мечта обрести семью. Потом была еще одна горькая встреча с человеком, пытавшимся обмануть доверчивую девушку.

Героиня остается одна. Нет, она не впадает в отчаяние, она не сломлена. У нее есть работа, друзья, у нее сильный, волевой характер. Но боль от того, что навсегда утрачена надежда обрести родной дом, остается. Вряд ли когда-либо эта боль совсем исчезнет.

Не наносите душевных ран, сохраняйте в сердце тепло и любовь. Никакие прелести жизни в интернате не способны заменить родного дома... Об этом фильм. Он глубоко человечен. С добрым вниманием показывает Марта Месарош, как живут в интернате и как работают на текстильной фабрике молодые девушки. Но особенно хороши в фильме деревенские сцены. Все в них показано как бы глазами героини. Вместе с ней и мы входим на крестьянский двор, потом в дом, где садится за стол большая семья. Вместе с героиней вечером отправля-

«Тишина и крик»





«Ушедшее солнце»


«Выстрел в висок»

емся на деревенский праздник, где все для нее непривычно, все внове и все она замечает внимательным глазом. Вместе с героиней мы невольно поднимаем завесу над чужой жизнью и на заре покидаем деревню, дом, семью, женщину, отказавшуюся назваться матерью.

Фильм лиричен и грустен. Он о незаменимости простых человеческих связей. Это хороший фильм. К тому же очень выразительно снятый оператором Тамашем Шомло.

Проблемам современной молодежи посвятил свою новую картину режиссер Петер Бачо. Фильм называется «Выстрел в висок». В нем три героя — два парня и девушка. Неприкаянные, нестойкие, безвольные. Режиссер с искренним волнением показывает на экране жалкую судьбу растерявшихся и отчаявшихся молодых людей. Но корней болезни не вскрывает. Остается неизвестным — почему молодые люди стали в позу обиженных и отчаявшихся, почему пришли к решению покончить жизнь самоубийством... Глубокого социального анализа фильм не дает. Никаких собственно трагических обстоятельств в нем не показано. Но если не требовать ответа на многие «почему?» и принять авторскую концепцию личности героев как заданную, то все остальное, весь ход фильма покажется логичным, последовательным и, уж безусловно, хорошо сыгранным, отлично снятым. Итак, трое молодых на краденой машине (это несколько напоминает мотив известного фильма Годара «На последнем дыхании») мчатся по городам, селам, дорогам в поисках места, где можно без помехи застрелиться. Но стреляется только один — первый. Двое других трусливо убегают, оставив труп товарища в лесу. Далее начинается история их побега. Собственно, это попытка бегства от себя. Естественно, безрезультатная.

Случай? Да, и весьма тревожный, но он так и показан в фильме как случай, вне анализа причин его появления. Естественно, что это снижает значение фильма. Ведь нельзя уйти от вопросов — кто виноват в судьбе молодых людей? Что толкнуло их на иждивенческую позицию в обществе — невнимание, равнодушие старших, отсутствие материальных благ, дурное влияние?

Все это остается без ответа. Случай, как и жизнь героев, показан изолированно, замкнуто, как бы сам по себе. «Ты был пророком, мой дорогой» — так назвал свой фильм режиссер Пал Золнаи. Фильм этот сделан по роману популярного в Венгрии писателя Шомоди Тот Шандора.

В фильме две прекрасно и тонко сыгранные роли. Два филигранно отточенных образа. Актеры Иван Дарваш и актриса Кати Берек — в центре фильма, они его душа, его главное содержание и достоинство. Но сама история, ее смысл, раскрывающийся от сцены к сцене, мне кажутся неубедительными, заданными, предвзятыми. На экране грустная история — показывается, как человек психически заболевает. Постепенно отгораживается от жизни. Остается в одиночестве. От него уходит жена, он разочаровывается в своей работе журналиста. У человека не оказалось никого рядом, ни души! Своего ребенка он тоже боится, хотя и любит его. Со всех сторон человека окружает непонимание. В финале, когда герой оказывается в больнице и его приходят навестить жена и ребенок,— режиссер останавливает кадр. Во весь экран улыбающееся лицо мальчика.

Возможно, это надо понимать как начало возвращения героя к жизни.

Исследование процессов, происходящих в психологии, в душе человека,— неотъемлемое право и одна из важнейших задач искусства. Исследование любых процессов, самых сложных, самых драматических. Но за исследованием и показом должно идти объяснение, должна быть ясной точка зрения автора. Зачем? Почему? Куда? Где истоки? Назвав болезнь, нужно ее лечить, а не любоваться ею.

Пал Золнаи — интересный, талантливый художник. Мне нравятся его творческая манера, особый нерв его искусства. Но из двух последних его фильмов предпочитаю первый — «Как бегут деревья». Здесь режиссер впечатляюще, правдиво

«Ты был пророком, мой дорогой»



рассказал простую историю о человеке, который на короткое время приехал в родную деревню и остался там навсегда.

Этот рассказ был освещен сыновней любовью к людям деревни. В фильме в сложном единстве был показан человек и окружающая его действительность. И фильм получился цельным, человечным, добрым, реалистичным. Без модных ретроспекций, без ухищрений психоанализа. И ясный образ этого фильма надолго останется в памяти тех, кому довелось его увидеть.

●

Я люблю фестивали в Пече. Их деловой, непарадный характер. Всегда интересный подбор фильмов. На этот раз все фильмы были отличными по мастерству. С некоторыми можно было спорить, но ни про один нельзя сказать — он был недостойным фестивального экрана.

Сегодня в центре внимания венгерских кинематографистов современная тема и проблемы морали. Это важно. Важно разобраться, каков наш современник — человек в годах и молодой человек, которому в наследство останется то, что сделали старшие. Венгерские художники — не спокойные и равнодушные наблюдатели. Своим искусством они вмешиваются в жизнь. Стоять на обочине и молчать им не с руки. Они в своих лучших фильмах ратуют за активного героя и за активное искусство, формирующее социалистическое сознание, они и создают такой кинематограф — озабоченный не пустяками.

Премии XI Лейпцигского кинофестиваля

81 фильм из 24 стран (плюс Национальный Фронт Освобождения Южного Вьетнама) участвовал в конкурсе XI Международного Лейпцигского фестиваля документальных и короткометражных фильмов, проводившемся, как и в прошлые годы, под девизом «Фильмы мира за мир во всем мире».

Отличительной чертой этого фестиваля было то, что впервые в конкурсную программу были включены на равных условиях телевизионные документальные фильмы.

Высшего приза фестиваля — «Золотого голубя» — удостоены: советские фильмы «Гренада, Гренада, Гренада моя...» (авторы Р. Кармен, К. Симонов), «Военной музыки оркестр» (авторы-режиссеры П. Коган, П. Мостовой), полнометражный телевизионный фильм «Товарищи потомки» (режиссер Ю. Беляпкин); советско-польский фильм «За вашу и нашу свободу» (режиссеры Л. Махнач, Л. Перский); кубинский — «В первый раз» (режиссер Октавио Кортазар); венгерская объемная мультипликация «Некоторые предсказания» (режиссер Отто Фоки); телевизионная картина Германской Демократической Республики «Пилоты в пижамах» (третья часть — «Работа»; авторы В. Хайновский, Г. Шойман); английский телевизионный фильм «Города в войне — Ленинград» (режиссер М. Дарлоу).

«Серебряный голубь» вручен создателям картин: «Серебряные пороги» (НФОЮВ), «Храмовый праздник» (ФРГ), «Обеими ногами в небе» (ГДР), «В год свиньи» (США), «Норгель и сыновья» (мультипликация ГДР), «Дамы и господа, не волнуйтесь!» (ОАР), «Тень над праздником» (Болгария), «Факты и фигуры» (ГДР).

Впервые в этом году в Лейпциге присужден диплом ФИПРЕССИ (Международная организация кинопечати). Его получил Р. Кармен за свою творческую деятельность, направленную на борьбу против фашизма, за свободу народов.

Двум показанным на фестивале фильмам была присуждена премия имени Эгона Эрвина Киша: венгерскому «Золотое воскресение» (режиссер К. Видерман) — за лучший репортаж и польскому «Граница» (режиссер Р. Вьончек) — за лучшее использование документа.

Приз Йориса Ивенса — за лучший фильм молодой развивающейся кинематографии — вручен гвинейскому режиссеру Коста Диань за картину «Вчера, сегодня, завтра».

„Запах миндаля“

(Болгария)

Запах миндаля. Запах смертельного яда. Цианистого калия. Запах миндаля — горький вкус плохо прожитой жизни. Обкатанные, гладкие и абсолютно ничего не выражающие фразы так и льются из-под пера, так и льются. Не удержать...

Банальность становится модой.

...Женщина не первой и даже не второй молодости, полулежа, протягивает руку к... белому телефону. И просит Герду. Камера переносит нас в душистую суету парикмахерской — суету, столь милую сердцу каждой мало-мальски следящей за собой женщины.

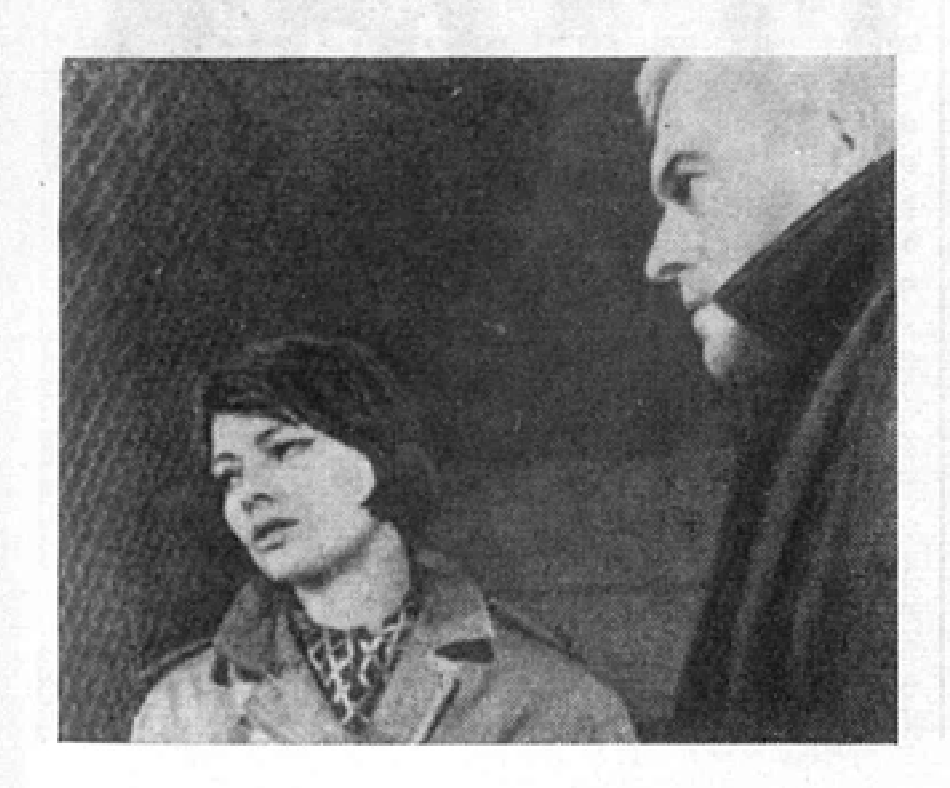
Происходит банальный разговор мастера и клиентки.

Потом мы видим маленькое, уютное кафе. В нем за одним из столиков — две посетительницы. Одна — молодая и привлекательная, с грустным, усталым лицом. Другая — постарше, понаторевшая в женских исповедальных делах, из тех, кого хлебом не корми, а дай послушать и посоветовать.

Далее — и вовсе уже нехорошо — на экране шкура. На ней — двое. Он и она. Медленно, как жернова, ворочается тяжкое, видно, не первое и не последнее объяснение.

И, наконец, давно ожидаемый запах миндаля. Запрокинутое навзничь лицо, закушенная губа, бессильно повисшая рука.

Если добавить, что еще в этой картине — роман пожилой искусственной блондинки с молодым ассистентом ее мужа, его измена ей с бедной родственницей и диалог с последней на почти газетную тему «физики и лирики», то банальность новой болгарской картины «Запах миндаля» (сценарий Павла Вежинова, режиссер Любомир Шарланджиев) как будто налицо.





Однако, во-первых, само по себе это еще не фактор со знаком минус, а лишь определенная тенденция. Во-вторых, по изложенному выше видно, что банальность здесь никем не скрываема и абсолютно откровенна.

Мы и не замечаем, как постепенно втягиваемся в медленный, тягучий ритм болгарской картины, как начинаем понимать, что искусственная мадам Севаринова лишь привычный знак, небрежно брошенный авторами фильма, а от экзотической звериной шкуры веет такой тоской и столько в ней жалкой претензии, и так призрачны ее белые кудри, что мы ждем — дальше будет еще тоскливее, еще горестнее.

Разругать «Запах миндаля» легко. Легче легкого. Впрочем, хвалить его тоже легко — здесь хорошая профессиональная игра актеров, тактичная камера, неплохо написанный диалог. И вообще он приятно смотрится. Однако же истина, наверно, лежит где-то посредине. «Запах миндаля» — из тех картин, что субъективно нравятся, хотя объективно понимаешь, что это, конечно, не большое кино.

И все-таки это хорошее кино.

Потому что заставляет задуматься. В данном случае банальность фильма — как раз толчок для раздумий над ситуациями всеобщими. И, разумеется, не над тем, что делать мужчине, который любит одну женщину, но связан узами семьи с другой. Нет, не над этим. А над мужеством принимать решение. Над сущностью ответственности человека перед человеком. Над правом выбора. Над слабостью и силой. Над ускользающим смыслом банальных истин — «неудачник», «благополучие», «жизнь не задалась», «а была ли любовь?» и т. д. и т. п.

Авторы фильма «Запах миндаля» одерживают победы как раз там, где тратят меньше всего пыла. Думается, что основной контрапункт, на котором они построили картину, контрапункт линий Герда — Никодимов и Белокожев — Мина не стал большой удачей фильма. Контраст темы вступления в жизнь и темы ее завершения, сопоставление юных, полных радости физиономий Белокожева и Мины со стертым, вроде бы «никаким» лицом Никодимова — это сопоставление как-то уж очень элементарно. Поникшая фигура Герды, оседающее тело неудачливого ее возлюбленного и неожиданный взрыв поцелуев Белокожева и Мины — здесь, возможно, и есть определенная пластическая выразительность. Но ведь не в ней же дело!

Что касается Никодимова (Г. Георгиев), то авторы здесь, думается, отождествили заурядность фигуры героя с несколько монотонной манерой исполнения. Поэтому носитель основной идеи картины трогает мало.

Центр фильма, главная его удача — Герда в исполнении Невены Кокановой. Здесь все сплавлено воедино — покоряющая искренность, сложность и глубина в ситуациях самых знакомых. Банальных. Вот оно опять, это слово. Но здесь мы и возвращаемся снова к теме этой рецензии. Именно Невена Коканова собирает в себе и ярче всего выявляет непреходящую ценность «простых истин». Именно она освещает каким-то новым светом затертые, тусклые понятия: «удача — неудача», «жизнь прожить — не поле перейти», «любовь зла» и т. д. и т. п. Я специально взяла самые расхожие житейские афоризмы именно потому, что Коканова льет вино в старый кувшин — и от этого и вино терпко, и кувшин вдруг светится каким-то новым светом.

Коканова играет мужество.

Вот этой банальной истиной и хотелось бы закончить рецензию на фильм «Запах миндаля».

В. ИВАНОВА

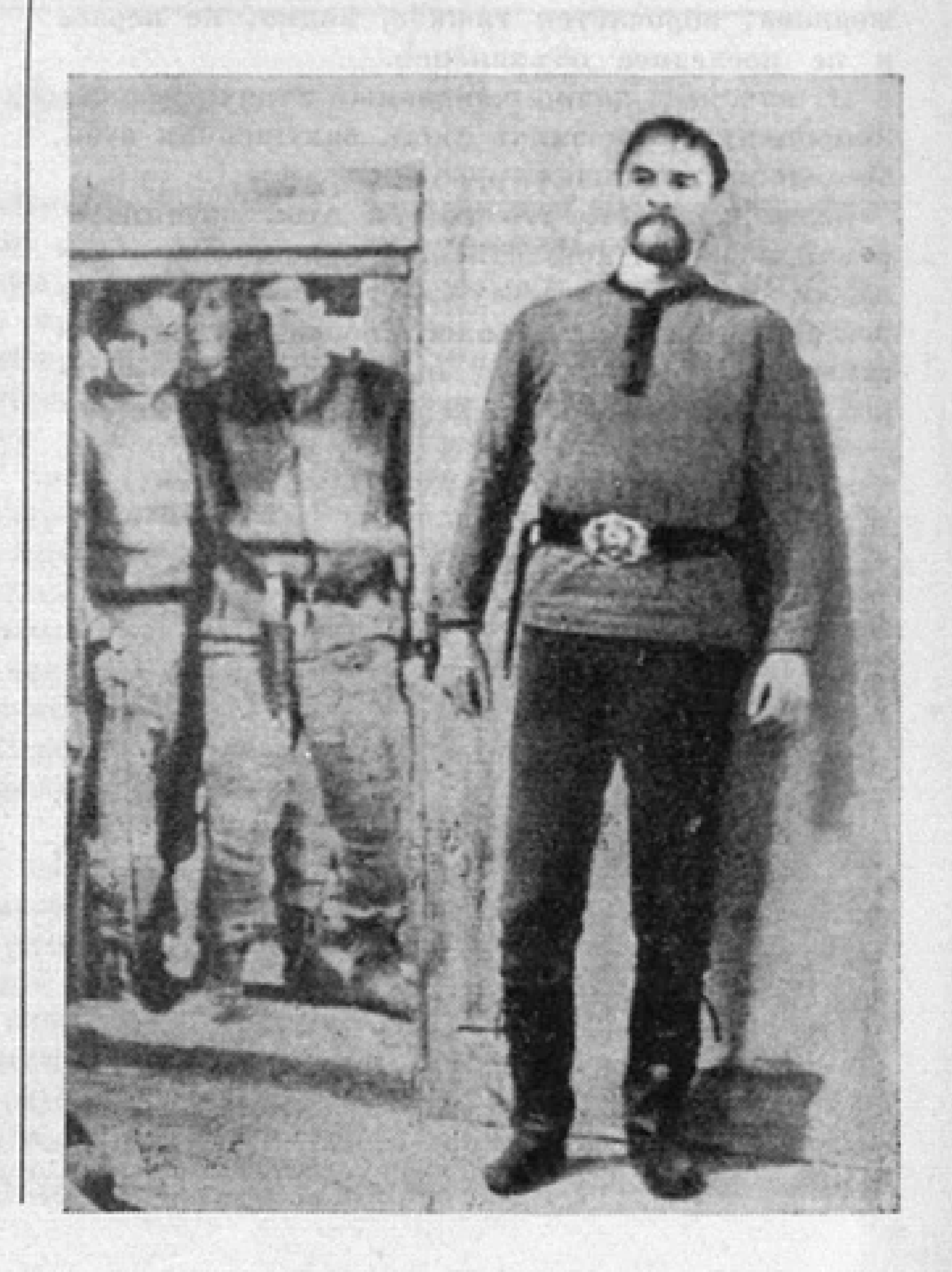
„Красная мантия“

(Дания—Швеция)

Вот что случилось когда-то.

Сигне, дочь короля Сигварда, полюбила Харварда. Но ее братья убили братьев Харварда, а потом сами погибли от его руки. Кровь породила кровь. Харвард был пленен и погиб. Сигне не захотела жить без него и убила себя.

Старинные легенды легко рассказывать. Чувства их героев просты и понятны. Цепь обстоятельств, породивших то или иное событие, предельно ясна. Облик ушедшего времени можно тоже довольно точно представить, потому что сохранились предметы древней утвари, описания обрядов и обычаев. И кинематограф отважно берется за дело. Люди в старинных костюмах расхаживают по экрану, подносят к губам старинные кубки, называют друг друга именами, которых теперь давно уже нет, сражаются самым первобытным способом — и все в этих фильмах вроде бы соблюдено, все точно показано — только утрачивается ощущение давности происходящего, той немыслимо огромной дистанции, которая отделяет нас от героев старинных легенд.



«Красная мантия» сделана вроде бы в полном соответствии с законами обычных костюмных лент — то есть добротно, всерьез, без каких бы то ни было попыток перекроить старую легенду на новый лад. Конечно, можно сказать, что идея фильма очень современна, поскольку конфликт между гуманизмом и жестокостью, между любовью, побеждающей древнюю распрю, и распрей, погубившей любовь,— никогда, как принято выражаться, не утратит своей актуальности. Но при всем этом вряд ли можно говорить, что «Красная мантия» является неким прорывом в современность.

Значит — обычный костюмный фильм? Легенда, превратившаяся на экране в яркое кинематографическое зрелище?

Да. Но есть в этом фильме и что-то такое, что выделяет его из потока обычных постановочных лент.

Пустынна земля, которую мы видим на экране. Между двумя одинокими поселениями — огромные пространства, горы, долины и фьорды, не хранящие никаких следов человеческой деятельности.

Идет сражение. Но это еще не армии бьются, не войска — несколько юношей рубятся простыми мечами.

И король в круглой короне наблюдает за их битвой. А свита его невелика — с десяток светловолосых всадников.

И усадьба короля — это частокол толстых бревен вокруг двора; комнаты, почти лишенные убранства, простые длинные столы, очаг.

И дочь короля моет ноги усталому воину.

И разговаривают люди совсем иначе, чем теперь. В фильме мало слов — и много молчания. Женщина, проводившая в бой трех сыновей и увидевшая, что вернулся лишь один, ни о чем не спросит этого единственного, уцелевшего, а только обнимет его и поведет в дом. И другая женщина молча упадет на труп своего убитого сына. И король, муж ее, вместо приветствия скорбно протянет ей руку. Молчание в фильме такое же глубокое и полное, как пространство между двумя одинокими усадьбами.

— И кому же обещана дочь Сигварда Сигне?

— Хааке. Но во сне он видит другую.

Потом влюбленные еще скажут друг другу:

— А часто ли мы с тобой будем видеться?

— Каждый вечер, Харвард.

Вот из этих коротких диалогов, в которых говорится только самое главное, а потому все, что говорится, кажется значительным, из сумрачного колорита безлюдных пространств и ничем не нарушаемого молчания, из наивной



простоты убранства, одеяний и сложности старинных ритуалов рождается постепенно ощущение, которое можно передать одним словом — давно.

Наше воображение и наше знание часто находятся не в ладу. Мы знаем (или можем узнать, порывшись в соответствующей литературе), какие события произошли в каком-нибудь там X или XI веке, какие тогда правили короли и шли войны. Но гораздо труднее нам представить себе, какими были люди этого невозможно далекого от нас времени, как они мыслили, говорили, чувствовали. В костюмных фильмах, посвященных прошлому, обычно начисто отсутствует элемент удивления перед этим прошлым. Время и герои в них живут в сегодняшнем, деятельно-многословном ритме, и мы воспринимаем эти инсценировки тоже без всякого удивления. Длинный наряд Клеопатры, меч Спартака, туника Одиссея — это эффектно, красиво, но вовсе не удивительно. Это не из прошлого. Это лишь реквизит.

«Красная мантия» сделана иначе. Ее авторы (сценарий написан Акселем и Йогером, режиссер Габриель Аксель) попытались передать необычность и очарование старины. Сага — это прозаический рассказ, пересыпанный стихами,— читаем мы в исследованиях, посвященных древнескандинавскому эпосу. Ритмика старой саги — с ее чередованиями прозы и поэзии, с внезапностью переходов от покоя к вспышкам необузданных страстей — сохранена в «Красной мантии». Предметы быта, одежда, утварь, кольчуги воинов и их простые мечи — все эти немые участники обычных костюмных лент — в «Красной мантии» обрели значение и смысл, потому что они словно бы возвращены в свою стихию, в прошлое, живущее на экране в своем особом, несколько замедленном и величавом ритме.

Блеклый сумрак летней северной ночи, густая и холодная синева воды, серая пыль, неохотно вздымающаяся под копытами всадников, голые коричневые скалы — таким показал мир древней саги оператор Хенниг Бенсон.

Гордое достоинство, простота и значительность жестов — такими увидели своих героев Гуннар Бьернстрандт, Эва Дальбек и советский актер Олег Видов, сыгравший роль Харварда.

Фильм красив, как и его герои. В этой красоте нет ничего пошлого, ненатурального. Не стараясь перекроить прошлое по своему усмотрению, авторы просто дали нам возможность прочитать старинную сагу и представить ее героев как можно более точно.

Генрик Ибсен в предисловии ко второму изданию пьесы «Пир в Сульхауге», созданной на материале древнесеверных саг, писал: «Из этих родовых хроник, рисующих самые разнообразные отношения и сцены, в которых мужчина сталкивается лицом к лицу с мужчиной, женщина с женщиной, вообще человек с человеком, хлынула на меня богатая, полная содержания, живая жизнь человеческая...»

Вот эта «живая жизнь человеческая», полная страстей и чувств, близких нам, и в то же самое время очень далекая от нас, своеобразная, неповторимая, — и есть содержание фильма «Красная мантия».

Т. ХЛОПЛЯНКИНА

„Оскар“

(Франция)

Нет ничего проще, чем разругать этот фильм в пух и прах. Он прямо-таки напрашивается на это. Его создатели (начиная с Клода Манье — автора пьесы, по которой написан сценарий) не удосужились освятить свое детище ни единой благородной мыслью, ни единым высоким чувством. Всюду деньги, деньги, деньги... Молодой Мартэн, весьма невзрачный, сухопарый субъект, намерен жениться на дочери своего патрона Барнье — вернее, на той, которая выдает себя за его дочь. Для этого он изымает из кассы патрона шестьдесят тысяч франков (излишек, скрытый от налоговой комиссии) и таким исключительно ловким приемом прижимает папашу к стенке. (Не исключено, что «деловая часть» сюжета может произвести известное впечатление на молодых, начинающих клерков.)

Итак, дочь или деньги? Барнье, естественно, выбирает последнее, то есть уступает дочь, — естественно, свою. Таково начало. Засим, развивая и усложняя интригу, начинают возникать прочие персонажи. Мадемуазель Барнье — немощная девица с хорошо отработанным визгом; бойкая служанка-наперсница; мадам Барнье — воплощенная рассеянность и отрешенность; та, которая выдает себя за дочку (персонаж без комического начала); лохматый массажист, играющий мускулами; шофер Оскар, длинноволосый щеголь — возлюбленный мадемуазель...

Попутно, один за одним, на сцену являются три чемоданчика, манипулируя которыми герои не дают интриге распутаться раньше времени. Чемоданчики похожи, как три капли, и отличимы только по содержанию: в одном драгоценности на шестьдесят тысяч, в другом — интимные принадлежности служанки, в третьем — купюры. Чемоданчики безостановочно перемещаются, переходят из рук в руки, исчезают, усугубляя общее смятение и выводя из себя главу дома.

Когда же интрига не выдерживает и угрожает распутаться раньше срока, ей моментально делают вливание: «А я только что украл у вас еще шестьдесят тысяч...» И забавная суетня начинается снова. Молодой Мартэн, осознав обман, мечется между любимой девушкой и не менее любимыми купюрами. Хрупкая барышня горит желанием выйти замуж... если не за возлюбленного, то хотя бы за Мартэна — «он тоже ничего!» — или, на худой конец, за массажиста. Мамаша рассеянно улыбается тому, и другому, и третьему. И вот достойнейший финал: исходные пары соединяются, украденный капитал размещен поровну между девицами и... все герои, обгоняя друг друга, устремляются в погоню за одним из чемоданчиков.





Собственно, с первых же кадров ясно, что нам подсунули не комедию, а в лучшем случае клоунаду. Все дело, по сути, сводится к пустой и шумной кувыр-коллегии, неразберихе и беготне. Зритель механически улыбается и смеется, сознавая, что глупо в данном случае сетовать на отсутствие жизненной убедительности. Даже деньги не способны раздразнить воображение — разве что самое примитивное. Вспомнился один из образчиков американского газетного юмора. Три последовательных рисунка. Нищий подходит к миллионеру и просит два цента. Рука миллионера подает стодолларовую бумажку. Осчастливленный нищий отходит. «А сдача?» — останавливает его богач... Само собой разумеется, «юмор» этот — не для нищих и не для миллионеров. Он, как давно замечено, для мелкого потребителя, бессознательно, органически приемлющего мир, в котором существуют миллионеры и нищие.

Но бывает, хоть и не часто, что подобному анекдоту сопутствует живая, остроумная иллюстрация. И тогда, возможно, в нем появится претензия, несколько большая, чем ублажение обывателя... В картине «Оскар» тоже есть такая претензия. Это Луи де Фюнес, исполняющий главную роль — папаши Барнье. Актер не нуждается в представлении — тем более что выступает он в своем привычном амплуа. Все также скачет, резвится, корчит уморительные рожи, как мячик, перелетает от стенки к стенке, каскадом выкидывает всевозможные фортели и делает это так азартно и лихо, так увлеченно и бескорыстно, что смеяться не зазорно любому. Он — изюминка фильма. Нет, нет — его не надо жалеть. Ему хорошо и вольготно в рамках примитивного сюжета. Ему нужны не сложные обстоятельства, а простор. Не ловкие, умелые партнеры, а подыгрыш. Он вовсе не рассчитывает на какой-то возвышенный, умный, очищающий или облагораживающий смех. Он работает, как рыжий в цирке, как клоун, — просто, грубо, в открытую. Со всех сторон сыплются на него пинки, зуботычины, оплеухи. Правда, в изысканной форме. Мартэн ошеломляет его наглыми претензиями. Дочь сражает его своими интимными проблемами. Лакей роняет на него поднос. Дубина-массажист мощными шлепками, больше похожими на приемы джиу-джитсу, выкручивает его хилое тело. Строптивая служанка выходит замуж за барона, и он, скорчив мину, вынужден целовать ей руку. Новая служанка, жившая прежде в его доме, выдает ему такую новость, что он пару минут молча ходит по кругу на обмякших ногах. И так далее. Можно было бы назвать смех, вызываемый Луи де Фюнесом, грубым, глупым, даже животным, если бы актер хоть капельку поверил в эти банальные перипетии, если бы он унизился до искреннего увлечения сюжетом, смыслом происходящего вокруг него. Но в том-то и дело, что он — сам по себе. Это все тот же длинноносый Полишинель, балаганный герой, который везде и всюду — в салоне ли, на задворках — остается самим собой. Он — постороннее тело в стоячей воде, тело, которое все толкает, перемешивает, путает, баламутит, заводит, сбивает с толку, наводит на мысль, двигает, разрушает. Потому и смех, вызываемый им, испокон веку называют здоровым и естественным.

Зрители смотрят «Оскара» режиссера Эдуарда Молинаро, но видят Луи де Фюнеса и откликаются на него охотно и щедро. Вот почему, начав нашу статью за упокой фильма, мы с легким сердцем кончаем ее за здравие великолепного комика. И в этом, думается, нет никакого драматического противоречия.

М. КУШНИРОВ

Тони Ричардсон и критики

Накануне премьеры своего последнего фильма «Атака легкой бригады» (построенного на событиях, связанных с участием британских войск в Крымской войне) режиссер Тони Ричардсон опубликовал в газете «Таймс» письмо, в котором обрушился с резкими нападками на английских кинокритиков, высказав, в частности, пожелание, чтобы они не смотрели его новую работу. Естественно, что в появившихся вскоре рецензиях на фильм критики высказали и свое отношение к письму Ричардсона. Одни сделали это в сильных выражениях, другие — помягче, но так или иначе большинство сочло письмо Ричардсона плодом уязвленного самолюбия: как известно, предшествовавшие «Атаке легкой бригады» три фильма режиссера — «Любимая», «Мадемуазель» и «Моряк из Гибралтара» — были явно неудачными и подверглись на страницах мировой кинопечати единодушной суровой критике (о фильме «Мадемуазель» писал, в частности, С. Юткевич в статье «Париж — Канн, 66», опубликованной № 9 «Искусства кино» за 1966 год). Вот как начиналась, например, статья Босли Краутера о фильме «Моряк из Гибралтара»: «Кажется просто невероятным, что тот самый Тони Ричардсон, который сделал такие фильмы, как «Вкус меда», «Одиночество бегуна на длинные дистанции» и «Том Джонс», мог быть хоть в какой-то мере связан со столь напыщенным и банальным произведением, как «Моряк из Гибралтара».

Сама «Атака» ожидалась с нетерпением: серьезная, социально значительная тематика, имена актеров (в фильме заняты, в частности, Джон Гилгуд, Ванесса Редгрейв, Треворд Хауард, Дэвид Хеммингс) — все это позволяло ожидать, что в новой своей работе Ричардсон вновь обретет себя как художник. Увы, этого не случилось. «Ричардсон был прав, стараясь не допустить на свою картину критиков, ибо, если подвергнуть фильм хоть какому-либо критическому анализу, выяснится, что он представляет собою невыносимую мешанину, где все спутано, смещено, неясно, где на каждом шагу видишь судорожно-неуверенные попытки обкарнать, обузить саму тему фильма так, чтобы она стала удобоваримой, с каковой целью характеры и события Крымской войны самым грубейшим образом упрощены и принижены».

Рецензент «Мансли филм буллетин» — органа Британского киноинститута — не стесняется в выражениях; впрочем, подробный критический анализ, которому он, вслед за приведенным выше началом его статьи, подвергает картину, выдержан в спокойных, объективных тонах. Не всем, однако, удалось после письма Ричардсона сохранить спокойствие и объективность, столь необходимые критику; самый простой и по-своему достойный выход из положения нашел Том Милн, рецензент «Обзервера»: он попросту заявил в начале своего очередного еженедельного обзора, что письмо Ричардсона избавляет его от необходимости рецензировать «Атаку», чему он, по его словам, рад, так как это дает ему возможность уделить больше места вышедшему на экраны Англии одновременно с «Атакой» фильму Иосифа Хейфица «В городе С.» (об оценке этого фильма на страницах английской печати мы писали в № 11 за 1968 год).

Подробнее других остановился на письме Ричардсона один из самых известных английских критиков Кеннет Тайнен. «Сомневаюсь, — пишет он, — чтобы главной заботой Ричардсона была судьба именно этого его фильма: участие одной или двух звезд обычно обеспечивает костюмному боевику со сражениями зрительский успех даже и без восторженных рецензий. Думается, что истинная подоплека всего этого — будущее Ричардсона как художника. Три его последних фильма подверглись повсеместно сокрушительному разносу. Сравнивая критиков с «избалованными и капризными детьми», изображая их, как «жалкую кучку», «группку брюзгливых интеллектуальных евнухов» и т. п., Ричардсон делает себе предохранительную прививку против будущих рецензентских укусов. «Еще бы им не ненавидеть меня, — сможет сказать он, — вспомните, как я их тогда отделал».

Однако статья Тайнена не сводится только к защите чести мундира. Полемизируя с Ричардсоном, он вовсе не считает английскую критику безгрешной. Ее «эндемическим заболеванием» является, по словам Тайнена, стремление быть оригинальной во что бы то ни стало, ни в коем случае не повторить высказанного уже кем-либо ранее суждения, даже если оно, это суждение, вполне справедливо. «Желание быть как можно более непохожим один на другого стало для английских критиков фетишем. Критика зачастую подменяется у нас (бывает, что я и сам грешу этим) высоко индивидуализированным трёпом».

Э. К.

Отовсюду

Австралия

В Гоулберне — маленьком городке в сотне километров к северу от Канберры — после долгих поисков, которые велись во многих странах, найден преемник актера Шона Коннери на роль Джеймса Бонда. Об этом, как о важнейшем событии, сообщают газеты Австралии, Англии, США, Италии и других стран. Продюсеры Гарри Зальцман и Альберт Брокколи, видимо, намерены разрабатывать золотую жилу фильмов об агенте 007 до конца.

Новый фильм о Бонде ставит режиссер Питер Хант, который заявил: «Мы искали кого-нибудь, кто излучал бы уверенность в себе, и, как полагаем, нашли его. Подождите, и вы узнаете, что будет, когда женщины увидят его на экране».

Фильм называется «На службе ее величества королевы». Съемки будут происходить в Лондоне, Швейцарии, Португалии.

Австралийского Бонда зовут Джордж Лейзенби, ему 27 лет, он высок и обладает мужественной внешностью. Основное его достоинство, по словам газет, полная невозмутимость. Профессии Лейзенби не имеет, если не считать профессией позирование для рекламных плакатов, единственный актерский опыт — участие в телепередаче, рекламировавшей шоколад. Однако все это не смущает невозмутимого Лейзенби — он твердо верит, что реклама творит чудеса. Если он когда-нибудь действительно станет актером, то, быть может, вслед за Шоном Коннери тоже не захочет вечно воплощать на экране агента-убийцу.

Алжир

Статья Халима Шерги в бюллетене Межарабского киноцентра является своеобразным подведением итогов шестилетнего развития кинематографа в независимом Алжире.

Рожденное революцией национальное кино имеет в своем активе шесть фильмов.

В применении к алжирскому кинематографу слова «рожденное революцией» означают реальный факт: первые операторы-алжирцы начали работать в отрядах партизан — муджахидов. Это время дало и первые короткометражные картины, которые бережно хранятся теперь в музеях как национальные реликвии,— партизанская хроника «Наш Алжир», «Ясмина», показывающая депортацию мирного населения колониальной армией, и другие.

Ныне кинематограф-дебютант может гордиться премией в Венеции, полученной драматической хроникой Джилло Понтекорво «Битва за Алжир», премией в Канне («Ветер с Ореса» Лакдара Хамины), премией в Москве («Такой молодой мир» Жака Шарби), премией в Лейпциге («Рассвет проклятых» Ахмеда Рашеди).

Коллекция лавров дает право автору статьи заявить с нескрываемой гордостью: «Алжирский кинематограф — второй в Африке (после египетского) и третий в арабском мире (после египетского и ливанского)».

Итог казался бы неполным без графы «пассив», в нее входит, например, проблема кадров. Несколько алжирских режиссеров — выпускники киношкол Парижа, Берлина, Лодзи и Праги, но большинство училось в ходе работы.

Вторая проблема — капиталовложения. Государственное предприятие ОНКИС обладает весьма скромными средствами, поэтому вынуждено прибегать к созданию смешанных обществ с привлечением частных лиц, предпочтительно алжирцев.

Третья проблема — повышение кинокультуры зрителей. Для этой цели в крупных городах открыто пять кинозалов, прокатывающих картины синематеки, а в отдаленные районы направлено двенадцать автобусов компании «Народное передвижное кино».

Англия

Одна из постоянно повторяющихся на страницах ежемесячника «Филмз энд филминг» тем — засилье американского капитала в кинопромышленности Англии. Снова и снова возвращаясь к этой теме, главный редактор журнала Питер Бейкер пишет в одном из последних номеров, что вина за «откровенное проституирование британского кинопроизводства» ложится на самих английских продюсеров, а также на правительство, чья политика в вопросах, касающихся кино, совер-

шенно не учитывает ни в экономическом, ни в художественном аспектах национальных интересов Великобритании. «90 процентов доходов от так называемого британского кинопроизводства», пишет Бейкер, уплывает в руки американских дельцов. Английские писатели, режиссеры, актеры вынуждены либо вовсе не работать в области кино, либо отдавать свои творческие силы и умение все тому же «американскому глобальному кинопроизводству». Хорошие фильмы в Англии, конечно, все же создаются, но только немногие из них можно назвать полностью английскими.

Своеобразным дополнением к горестным заметам Бейкера могли бы послужить опубликованные недавно в том же журнале два читательских письма. Автор одного из них, живущий в Нью-Йорке, обвиняет английских кинематографистов в том, что герои их фильмов говорят на «британском английском языке», а не на его американской разновидности — так называемом «американском английском». Из-за этого, жалуется читатель, многие специфически английские выражения остаются непонятными для зрителей США. Чтобы английские фильмы лучше доходили до американской публики, автор письма совершенно серьезно советует кинематографистам Англии избегать «местного колорита» в речевой характеристике персонажей.

Другое письмо пришло из Австралии. Автор его также касается вопроса о фильмах, сделанных английскими кинематографистами, но прокатываемых американцами и рекламирующихся как американские. Зрители, пишет автор письма, отлично разбираются в истинной национальной принадлежности фильмов, которые они смотрят, даже если из-за вопросов финансового порядка фильм английского производства официально считается американским. Престиж английской кинематографии у зрителей Австралии весьма высок, успокаивает автор письма сотрудников и читателей «Филмз энд филминг».

Совершенно естественно, что в связи со сложившимся положением английская общественность с повышенным интересом и вниманием относится к тем фильмам отечественного производства, которые можно назвать «полностью английскими» (хотя, разумеется, никаких «скидок» при их оценке не делается). К числу таких «полностью английских» произведений киноискусства из числа вышедших за последние месяцы можно, несомненно, отнести картину «Чарли Бабблз», поставленную по сценарию английской писательницы Шейлы Дилени англичанином Альбертом Финни (дебютировавшим этой картиной в качестве режиссера - постановщика), с участием английских исполнителей (в главной роли тот же Финни — один из наиболее известных актеров мирового экрана, неоднократно, кстати, отказывавшийся до этого от участия в картинах американского «глобального» кинопроизводства). Тематика фильма также чисто английская. Следует, правда, отметить, что, несмотря на все это, из-за каких-то, видимо, чисто меркантильных соображений картина появилась на экранах США более чем за полгода до того, как ее увидели английские зрители (и американской и английской печатью фильм был встречен чрезвычайно благожелательно).

И уж, конечно, ни у кого нет ни малейших сомнений относительно национальной принадлежности нового полнометражного мультипликационного фильма «Желтая субмарина», в создании

«Желтая субмарина»



которого принимала участие группа «Биттлз». Не только потому, что «Биттлз» стали такой же неотъемлемой национальной достопримечательностью Англии, как, скажем, лондонские туманы или Биг Бен, не только потому, что все остальные участники творческой группы, работавшей над созданием фильма (режиссер Джордж Даннинг),— английские кинематографисты, но и — в наибольшей, вероятно, степени — потому, что фильм, как отмечают все пишущие о нем, получился истинно английским по своему духу: его юмор восходит к традициям Эдварда Лира и Льюиса Кэрролла. Сюжет «Желтой субмарины» навеян одноименной популярной песней из репертуара группы «Биттлз»; в картине идет речь о некоей подводной стране, обитатели которой влюблены в музыку и живут в довольстве и мире, но подвергаются вдруг нападению таинственных пришельцев, вознамерившихся лишить мир музыки и счастья. Проведавшая об этом группа «Биттлз» отправляется в полном составе на желтой подводной лодке в далекое и опасное путешествие, чтобы оказать помощь подводному народцу. Разумеется, все оканчивается благополучно: отважной и хитроумной четверке удается взять верх над ненавидящими музыку чудовищами. Критики отмечают, что несмотря на некоторые длинноты фильм получился по-настоящему обаятельным и очень смешным.

Остается только добавить, что прокатные права и на этот «полностью английский» фильм принадлежат американской компании «Юнайтед артистс».

●

Известная советским читателям пьеса Джона Осборна «Неподсудное дело» экранизирована. В роли Билла Мейтланда — Никол Уильямсон, актерскую работу которого рецензенты оценивают очень высоко (Уильямсон уже играл эту роль на сцене в лондонском и нью-йоркском спектаклях). Поставил фильм режиссер Энтони Пейдж.

●

Вслед за итальянским режиссером Пазолини, одной из последних работ которого была, как известно, экранизация «Царя Эдипа», свой киновариант пьесы Софокла показали и английские кинематографисты. Роль Эдипа в поставленном Филипом Сэвилом фильме исполняет Кристофер Пламмер, Иокасты — Лилли Пальмер. В роли Тиресия снялся известный актер и режиссер Орсон Уэллс.

Аргентина

Полиция Буэнос-Айреса конфисковала фильмы Сергея Эйзенштейна «Октябрь» и «Стачка». Незадолго до этого Национальный совет по кинематографии обвинил прокатную фирму, показывавшую эти фильмы, давно вошедшие в фонд мировой киноклассики, в нарушении «антикоммунистического закона».

Бразилия

По сообщениям из Сан-Паулу, пользующаяся широкой популярностью актриса театра и кино Норма Бенгуэлл, которую называют «бразильской Мерилин Монро», похищена крайне правыми элементами. Актриса известна своими прогрессивными взглядами. Она была похищена в центре города, на глазах у своих друзей, в тот момент, когда, выйдя из гостиницы, направлялась в театр, где должна была играть в остросоциальной комедии «Корделия Бразил», в которой исполняет заглавную роль. Газеты выражают надежду, что похитившие актрису члены фашистской организации хотят таким образом лишь сорвать спектакль и что ее жизни не угрожает опасность. Сообщение о похищении Бенгуэлл наделало много шума в Италии, где актриса также широко известна.

Венгрия

Режиссер Феликс Мариашши снимает художественный фильм «Мошенники». Сценарий фильма написан на основе записок венгерского контрреволюционера Пронаи, организатора расправ с крестьянами в 1919 году после падения Венгерской Советской республики. Отряды Пронаи грабили, убивали, жгли, совершали преступления. После прихода к власти Хорти новый режим счел Пронаи ненужным ему человеком, однако во время второй мировой войны этот палач вновь выплыл на поверхность, организуя борьбу с патриотами, с войсками Советской Армии, вступившей на территорию Венгрии. Теперь ничего не известно о его судьбе. Возможно, Пронаи был ликвидирован своими покровителями.

«Мне хочется показать в моем новом фильме,— сказал режиссер,— как рождался в Венгрии фашизм, обнажить его националистический, антисемитский характер, а заодно раскрыть сущность политики режима адмирала Хорти».

●

Венгерский режиссер Золтан Фабри, постановщик «Учителя Ганнибала», «Двадцати часов», сегодня представляет одну из интереснейших индивидуальностей европейского кинематографа. В интервью, данном им французскому журналу «Имаж э сон», он рассказал:

«Международный успех моего фильма «Двадцать часов» оказался для меня полной неожиданностью. Подумав, я пришел к выводу, что причиной его явилась искренность выражения замысла. Такие небольшие страны, как Венгрия, должны говорить в произведениях своей кинематографии с максимальной точностью, правдивостью, искренностью и откровенностью о специфике своего быта и своей истории. Тогда зарубежный зритель сумеет собственными глазами увидеть незнакомый ему мир.

Фильм «Двадцать часов»—не стану скрывать—сделался мишенью многочисленных нападок в Венгрии и за ее пределами, в особенности со стороны людей узкого, примитивного мышления. Меня обвиняли в пренебрежении к интересам социалистической Венгрии, в публичном «копании в грязном белье». Однако серьезные критики поняли, что нельзя столь примитивно трактовать произведения искусства. Ведь каждому мало-мальски понимающему зрителю ясно, что одна личность вовсе не представляет в своем лице всю партию, а исторически правильное направление общественного развития не определяется отдельными людьми.

Горячие споры среди венгерских критиков вспыхнули и после выхода на экран моего нового фильма «После сезона». Может быть, в этом повинна его форма. Давно известно, что массовый зритель любит фильмы «легкие», обещающие отдых и развлечение. Я не раз задавал себе вопрос — каким образом донести до широкого зрителя те или иные волнующие меня мысли. Известно, что, когда венгерское телевидение выпускает на малый экран приключенческие телефильмы, улицы пустеют. Все от мала до велика садятся перед своими телевизорами, взволнованно наблюдая за полными тайн и неожиданностей судьбами героев. Лишь немногие задумываются над тем, что ведь время от времени отворяются ворота крепости Шпандау, выпуская на свободу не менее загадочных «героев» — отбывших сроки наказания военных преступников. Эти люди садятся в шикарные автомобили, которые прислали к воротам тюрьмы те, кто и сегодня неустанно трудится над воскрешением угрожающих человечеству призраков. Проблема фашизма — для меня навязчивая идея. Я убедился в этом. Фильм «После сезона» посвящен показу преступлений, совершенных в годы господства фашизма в моей стране, образы гипертрофированы до абсурда, отчасти гротескны.

Я ощущаю уверенность в том, что избранная мной тема позволила превратить этот фильм в конгломерат стилей, переплести трагедию и гротеск, фильм ужасов и приключенческий жанр, добавить фарс и бурлеск. Меня нисколько не смущает, что мой фильм нельзя отнести ни к одному из так называемых «благородных» жанров кино. В одном из моих ранних фильмов герой говорит: «Мне ненавистны эпохи, в которых, чтобы остаться человеком, нужно сделаться святым, мучеником или героем». Подобную же мысль несет и мой фильм «После сезона»: если тебе не хватит сил быть героем, то помни — перед лицом конкретной опасности и угроз ты легко можешь стать преступником. Более, нежели осуждение отдельной личности, мне хотелось заклеймить обстановку, в которой страх толкает человека на совершение поступков, которых он никогда бы не совершил в нормальных условиях».

Дания

Интересным событием датского документального кино, по мнению газеты «Ланд ог фольк», явился выпуск на экраны новой работы молодого режиссера Йоргена Рооса «Ультима Туле». Фильм рассказывает о жизни эскимосов центрального района Гренландии — Туле.

Италия

Внимание газет привлечено к отказу актера Джана Марии Волонте (знакомого нам, в частности, по фильму «Золотая пуля») сниматься в кино. Волонте, который сейчас стал одним из самых по-

пулярных у итальянского зрителя артистов, попросту не явился на съемочную площадку, где должен был начать сниматься в фильме режиссера Патрони-Гриффи «Давай как-нибудь поужинаем», и исчез на несколько дней. Кроме этого фильма, предполагалось участие Волонте во многих других картинах. Возвратившись в Рим, актер выступил с заявлениями для печати, в которых выражает твердое намерение уйти из кино и подвергает суровой критике положение, сложившееся в итальянской кинематографии.

Волонте сказал, что итальянский актер «оглушен целым комплексом интересов, которые не совпадают с его личными интересами. Необходимо остановиться, подвести итоги работы, иначе рискуешь превратиться в балаганное чудо». «Человек должен иметь возможность, — добавил он, — взять на себя полную ответственность за самого себя и свои поступки». Волонте сказал, что он возвращается к работе в театре, в ближайшие дни начнет играть в пьесе Петера Вайса, которую ставит режиссер Стрелер. Актер категорически опроверг слухи, распускаемые правыми газетами о якобы переживаемом им «идейном и моральном кризисе», и, подчеркнув свою близость к коммунистической партии, заявил, что будет участвовать в празднике газеты «Унита» в Риме, затем — присутствовать на вручении «Золотого глобуса», премии, присужденной ему иностранной печатью, и — после короткого отдыха — уйдет с головой в театральную работу.

Волонте обещал возместить продюсерам все неустойки и сказал, что охотно отказывается от высоких гонораров, которые недавно начал получать, так как деньги не принесли ему ни радости, ни покоя.

Таким образом, попытки представить решение Волонте как пустой каприз или свидетельство «идейных шатаний» потерпели неудачу. Его заявления прозвучали как протест против коммерциализации итальянского кино и произвола продюсеров.

●

По всей Италии прокатилась волна протестов против демонстрации американского фильма «Зеленые береты», превозносящего агрессию во Вьетнаме. Выступления состоялись в южных городах — Катании и Реджо-Калабрии, где на мирных демонстрантов напала полиция.

Члены демократических молодежных организаций раздают в кинотеатрах листовки, в которых рассказывается о преступлениях американской военщины во Вьетнаме, призывают бойкотировать фильм. Массовые выступления происходили и на Севере — в Пистойе, где удалось добиться снятия этой провокационной ленты с экрана, в Виареджо, где зрители, выкрикивая антиамериканские лозунги, заглушили звук фильма; в Пизе, где имели место столкновения между демонстрантами и вызванными в помощь полиции парашютистами; в Ливорно, где рабочие и студенты организовали пикетирование перед кинотеатрами, сорвав демонстрацию фильма. Особенно широкий размах выступления против «Зеленых беретов» приняли в Болонье. Прогрессивные партии и организации решительно требуют от властей запрета фильма и изъятия его из проката.

●

Микеланджело Антониони, снимающий в Соединенных Штатах фильм «Забрейски Пойнт», уже не в первый раз выступает в итальянской печати с суровым осуждением американских нравов и царящей в стране атмосферы жестокости и насилия. Недавно в одном миланском еженедельнике режиссер коротко описал события, происходившие в Чикаго во время предвыборной конференции демократической партии.

«У меня перед глазами была ужасающая картина официальной Америки и в то же время замечательный образ другой Америки, Америки молодежи, — пишет Антониони. — Те, кто, как я видел, бросали бомбы со слезоточивым газом в толпу, мирно собравшуюся в парке; те, кто, как я видел, в кровь избивали дубинками беззащитных юношей и шли в атаку с примкнутыми штыками против них и даже против прохожих; те, кто применил «мече» (газ, оказывающий часто непоправимое действие на кожу, на глаза, на нервную систему), — это были не «полицейские», это были дикари, которых следовало бы сослать в какую-нибудь пустыню, чтобы они там перегрызли друг другу горло. А ведь это были представители «порядка» в большом городе великой страны, которая после этих двух слетов — демократической и республиканской

партий — идет к тому, чтобы стать наименее демократической страной в в мире».

«Большинство этих молодых людей, — продолжает Антониони, — впервые оказалось перед лицом такого варварства нацистского типа. В следующий раз будет уже не так. Многие из них будут знать, как защититься и, в свою очередь, нападать. Быть может, вся надежда Америки именно в этом...»

●

Испытанный квартет — режиссер Витторио Де Сика, сценарист Чезаре Дзаваттини, исполнители главных ролей — София Лорен и Марчелло Мастроянни — готовится начать работу над новым фильмом «Джованна». Джованна — имя простой итальянской женщины, отправляющейся в Советский Союз в надежде найти своего мужа, пропавшего без вести во время последней войны. Мастроянни сейчас заканчивает сниматься в фильме «Любовники», который ставит тоже Де Сика.

●

По сообщению нью-йоркского еженедельника «Вэрайети», голливудская монополия «Парамаунт», не довольствуясь своим все более широким участием в итальянском кинопроизводстве и прокате, решила вложить капитал в гостиничный промысел в Италии. «Парамаунт» намерен купить ряд известных отелей в Риме, Милане и Венеции. В этих гостиницах, согласно проектам голливудских бизнесменов, «смогут останавливаться приезжающие в Италию американские съемочные группы».

●

Параллельно с работой над фильмом «Сатирикон», который снимает Федерико Феллини, идут съемки «Сатирикона», который ставит также на основе произведения Петрония другой режиссер — Джан Луиджи Полидоро. Многие сцены фильма Полидоро уже отсняты. По-видимому, «Сатирикон» Полидоро выйдет на экран раньше, чем феллиниевский. Это «состязание» началось после долгой судебной тяжбы между двумя конкурирующими фирмами за право экранизации книги Петрония. Судебное разбирательство так и не принесло никакого результата. Этот случай — еще одно доказательство дезорганизации и хаоса, царящих в итальянском кино.

ОАР

Видимо, идея обобщения опыта египетского кинематографа носится в воздухе, ибо после крайне длительного затишья на фронте публикаций в планах египетских издательств сразу появились две истории национального кино. Одна из них уже частично увидела свет — к читателю попал первый том «Истории арабского кино», вышедшей из-под пера журналиста Хусейна Османа. Последние главы книги посвящены состоянию египетской кинопромышленности накануне второй мировой войны. Следующий том, работа над которым уже ведется, познакомит с развитием национального кино до наших дней.

Другое сочинение этого типа пишет человек, пожалуй, наиболее компетентный, один из пионеров кино Египта — Мохамед Карим, создатель самого значительного из ранних египетских фильмов — картины «Зейнаб» (1930 год). Видимо, это будет обстоятельное изложение фактов, чередующееся со свидетельствами очевидца.

Кроме этих трудов, вскоре появится «Экономический очерк египетского кино». Автор его — Мохамед эль Эшри.

●

Новый руководитель Всеобщей организации египетского кино Абдель Халим Гуда эль Сохарр в интервью бюллетеню Межарабского киноцентра обрисовал программу своей деятельности. Один из центральных ее пунктов — укрепление связей с независимыми продюсерами, на плечи которых теперь будет ложиться выпуск основной массы национальной кинопродукции; количество картин, создаваемых в этом частном секторе, должно возрасти до сорока в год; Всеобщая организация произведет наполовину меньше фильмов. Сотрудничество с независимыми продюсерами будет выражаться в частичном финансировании их картин из государственных источников при условии предварительного ознакомления со сценарием. Другой формой оказания им помощи станут премии, среди которых — дотация продюсеру, выдвинувшему при создании картины не менее трех дебютантов. Мера эта призвана содействовать обновлению национального кино и поискам молодых талантов.

Вступив на должность, новый директор не оста-

вил своим вниманием и наиболее чувствительное место кинематографии каждой страны — рынки сбыта. Традиционные связи с арабскими странами предполагается расширить, здесь имеется в виду помощь техническим персоналом и творческими работниками, а также значительное увеличение числа совместных постановок. Заключить соглашения об их производстве с фирмами Сирии, Ирака и особенно Ливана не составило особого труда, так как создание подобных картин уже стало здесь повседневной практикой. Рассматривается проект создания тунисско-египетского фильма «Аби Зеид эль Хелали», скоро будет запущена в производство картина об известной операции палестинского движения сопротивления — недавнем захвате израильского самолета.

Растет и прямая продажа картин. Продукция египетских студий — в силу заключенного недавно договора — впервые в истории проникнет в Малайзию, велики шансы на то, что египетские фильмы будут демонстрироваться в Пакистане, Индии, Индонезии; подобная возможность обсуждается с прокатными организациями этих государств.

Польша

В честь 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции польские харцеры (пионеры) начали движение, которое они назвали «Акция «Аврора». В рамках этого движения был организован уход за могилами советских солдат, погибших в боях за освобождение Польши, состоялись встречи с поляками — участниками Октябрьской революции, завязалась оживленная переписка с с советскими пионерами и комсомольцами (всего было послано 50 тысяч писем). Обо всем этом рассказывает документальный фильм «Харцерская акция «Аврора» режиссера Зыгмунта Козярского. В фильм включены также архивные материалы — съемки, запечатлевшие незабываемые дни Октября 1917 года в России.



«Графиня Козель»

●

В прошлом номере «Искусства кино», в этой же рубрике, мы приводили высказывания известного польского телевизионного режиссера Ежи Антчака относительно его работы над фильмом «Графиня Козель» по историческому роману Юзефа Игнацы Крашевского. Фильм снимался одновременно в двух вариантах — кинематографическом и телевизионном, которые, по словам Антчака, должны были, по сути, представлять собою два различных фильма. Кинокритик Ежи Плажевский, анализируя в ежемесячнике «Кино» вышедшую на экран кинематографическую версию фильма и сравнивая ее с версией телевизионной, отмечает с удивлением и разочарованием, что различия между обеими версиями оказались крайне незначительными, если не считать, конечно, того, что кинематографический вариант снят в цвете. Фильм, показываемый в в кинотеатрах, длится два с половиной часа, телевизионная же «Графиня Козель» состоит из трех серий ровно по часу каждая. Получасовая разница во времени сокращается, однако, почти до минимума, если учесть, что вторая и третья телевизионные серии снабжены повторными вступительными титрами, а также изложением содержания предыдущих серий. Вся разница, пишет Плажевский, сводится в конце концов к тому, что в телевизионной версии фильма несколько больше крупных планов и несколько меньше планов общих. Таким образом, картина Антчака так и не ответила

(как этого многие ожидали) на вопрос, в чем же, собственно, состоит пресловутая специфика телевизионного фильма, — вопрос, по которому все еще продолжают ломаться теоретические копья.

Что же до самого фильма, то Плажевский отзывается о нем довольно сдержанно. Сам замысел режиссера — «соединить мелодраму с исторической тематикой» — представляется критику плодотворным, однако в фильме, считает он, не найдены точные пропорции между мелодраматической историей одной из фавориток короля Августа II и вопросами, по словам режиссера, «значительно более важными», то есть хитросплетениями высокой политики в Европе XVIII века. Говоря об исполнителях, Плажевский отмечает в первую очередь Даниэля Ольбрыхского в роли шведского короля Карла XII. У Мариуша Дмоховского, исполняющего роль Августа II, есть, по словам критика, «несколько очень хороших моментов». Относительно же Ядвиги Бараньской, исполняющей заглавную роль, Плажевский ограничивается лишь замечанием о том, что сам выбор исполнительницы, а также стиль ее игры предопределили то, что с самого начала зритель видит в ней расчетливую интриганку, а не любящую женщину.

Несколько более благожелательно отзывается о фильме Антчака рецензент журнала «Экран» Тадеуш Лопалевский, хотя и он далек от какого бы то ни было энтузиазма. Зрелищные достоинства картины, считает рецензент, должны обеспечить ей успех у зрителей. «Создан хороший развлекательный польский фильм», — таков вывод автора статьи.

США

Операция, получившая у военных историков наименование «Битвы за Анцио», была одной из наиболее бесславных для англо-американского военного командования страниц истории второй мировой войны. Высадившись на итальянском побережье, союзные войска не встретили почти никакого сопротивления со стороны оккупировавших к тому времени Италию немцев. Дорога на Рим была открыта. Однако англо-американцы были в течение долгого времени столь медлительны и бездеятельны, что позволили Кессельрингу подтянуть свежие силы и создать неподалеку от Вечного города оборонительный рубеж. В результате Рим, который мог бы быть взят союзными войсками буквально через два-три дня и ценой самых минимальных жертв, был освобожден только после нескольких месяцев кровопролитных боев.

События эти легли в основу нового фильма Эдварда Дмитрыка «Битва за Анцио». К сожалению, новая работа режиссера еще раз подтвердила давно уже устоявшееся суждение об упадке дарования этого, в свое время одного из наиболее интересных мастеров кинематографии США. Фильм, по отзывам кинокритиков, полон избитых штампов, свойственных голливудским военным боевикам (вроде, например, непременной в фильмах подобного рода фигуры военного корреспондента — циника и скептика). Отличные съемки известного итальянского оператора Джузеппе Ротунно — вот едва ли не единственное, что представляет интерес в этом беспомощном по мысли и откровенно коммерческом фильме.

●

«Охотники за скальпами», судя по рецензии Стивена Фарбера в «Фильм куотерли», могли бы стать по-настоящему значительным фильмом, если бы не... охотники за скальпами. Дело в том, что хотя в основе своей фильм посвящен серьезной проблеме—расовым взаимоотношениям в американском обществе — и трактована эта проблема тоже достаточно серьезно, создатели фильма, убоявшись, видимо, этой серьезности, ввели в него дополнительную сюжетную линию: приключения группы охотников за скальпами (действие происходит сто лет назад). Сюжетную основу «серьезной» части картины составляет история взаимоотношений белого траппера, человека грубого и необразованного, с беглым негром-рабом. Оба полны расовых предрассудков, и оба, в конце концов, начинают уважать друг в друге человека. Подобный сюжетный ход не нов для американского кино (вспомним хотя бы «Скованных одной цепью»), но «ход» этот создавала и создает сама жизнь, поэтому он не кажется здесь избитым. Тем более, что обоим исполнителям (Берт Ланкастер и Осси Девис) удалось, по мнению автора статьи, создать на редкость многогранные, сложные, далекие от какого бы то ни было шаблона

характеры. Режиссура Сидни Поллака также отличается высоким профессионализмом, но упомянутый выше сюжетный «допинг» все же низводит картину до уровня среднеремесленного боевика. «Старая голливудская проблема,— замечает Фарбер, —...развлечение любой ценой».

●

Один из самых надежных в коммерческом отношении «киножанров» из числа утвердившихся за последние годы в Голливуде — фильм о знаменитом киноактере (или киноактрисе) прежних лет с участием в главной роли знаменитого актера (или актрисы) наших дней. Снимаются обычно эти фильмы с размахом, что, впрочем, далеко не всегда обеспечивает их художественный успех. Малоудачным оказался, например, недавний фильм о Джин Харлоу — не помог и восклицательный знак, которым авторы снабдили его название («Харлоу!»).

Восклицательный знак венчает и название картины о знаменитой английской актрисе Гертруд Лоуренс, хотя стоит он на этот раз не вслед за фамилией героини, а вслед за обозначением ее, так сказать, места в жизни и в искусстве. «Звезда!»— так называется новый фильм режиссера Роберта Уайза (постановщика «Вестсайдской истории»).

«Звезда!»



Будь восклицательный знак в названии единственным заимствованием «Звезды!», беда была бы невелика (мода на восклицательные знаки широко распространена еще со времен «Оклахомы!»). Не так страшно и то, что самое начало фильма заставляет вспомнить «Гражданина Кейна»—перед вступительными титрами «Звезды!» идет «хроника», воссоздающая основные моменты карьеры актрисы. (К слову сказать, Уайз работал на «Кейне» ассистентом Орсона Уэллса по монтажу.) Гораздо хуже то, что и сам фильм, судя по отзывам критиков, полон вольных или невольных заимствований. Повествование о жизни Гертруд Лоуренс ведется по обычным для фильмов подобного рода шаблонам. Девушка из необеспеченной семьи, бегство из дому, внезапный сценический успех, замужество, развод, первый любовник, второй любовник, успех на сцене и на экране и неудачи в личной жизни — все это, как замечает Том Милн в «Обзервер», даже если и происходило именно так на самом деле, выглядит в фильме неубедительно. Фильму в целом, как и исполнительнице главной роли Джули Эндрюс в частности, недостает, по словам рецензента, «творческого волнения»: он сделан корректно и даже со вкусом, но холодно и бесстрастно.

●

Еще один фильм с восклицательным знаком в названии — «Бум!», поставленный Джозефом Лоузи по одной из последних пьес Теннесси Уильямса «Молочные реки здесь пересохли». Почти все многоактные и несколько одноактных пьес Уильямса были в свое время перенесены на экран — в общей сложности было экранизировано полтора десятка его произведений,— но за двумя исключениями («Трамвай «Желание» режиссера Элии Казана и «Ночь игуаны» Джона Хьюстона) фильмы эти не стали сколько-нибудь заметными явлениями киноискусства. Следует, правда, сказать, что, поскольку пьесы Уильямса дают чрезвычайно благодарный материал для исполнителей, во многих из этих фильмов-экранизаций были выдающиеся актерские достижения (в фильмах по пьесам Уильямса снимались Вивьен Ли, Анна Маньяни, Ава Гарднер, Гертруд Лоуренс, Монтгомери Клифт, Марлон Брандо, Пол Ньюмен, Берт Ланкастер и многие другие крупные мастера мирового экрана). И все же, несмотря даже на названные выше две относительные удачи, сложилось твердое убеждение, что поэтический мир пьес Уильямса неподвластен экрану; сам драматург высказывал неудовлетворение экранными версиями своих пьес — здесь, впрочем, сыграло роль и то обстоятельство, что многие из них были изуродованы в угоду голливудским канонам.

Джозефу Лоузи удалось, судя по большинству критических откликов на его фильм, разрушить устоявшееся убеждение о «некиногеничности» пьес Уильямса. «То, что в прежних киновариантах пьес Уильямса выглядело, как метафорическая стилизация, здесь представлено

с поразительной достоверностью». Это отзыв Винсента Кэнби из «Нью-Йорк таймс». А вот как оценивает «Бум!» сам драматург: «Лучший фильм из числа когда-либо сделанных на основе моих произведений». Определение «лучший» часто встречается и в других отзывах о фильме: тот же Уильямс, в полном согласии со многими критиками, считает, что Элизабет Тейлор сыграла здесь лучшую на протяжении полутора с лишним десятков лет ее актерской карьеры роль. Для самого Лоузи, по утверждению критиков, «Бум!» также стал одной из его лучших работ.

Творческий успех режиссера тем более убедителен, что пьеса, на основе которой создан «Бум!», не принадлежит к числу наиболее удачных произведений Уильямса — и ее бродвейская премьера в 1963 году, и новая постановка, осуществленная через год по переработанному драматургом варианту, были весьма прохладно встречены и зрителями и критикой. Работая над сценарием, Уильямс подверг свое произведение еще более значительной переделке, усилив, в частности, социальные мотивы, подчеркнув опустошающее воздействие богатства на душу человеческую. В центре фильма образ стареющей женщины, владелицы огромного состояния, унаследованного от шести ее мужей — крупных промышленных магнатов. Флора Гофорт (так зовут героиню; играет ее Элизабет Тейлор) проводит лето на роскошной вилле, построенной на принадлежащем ей островке в Средиземном море. Основное ее занятие — издевательства над слугами и сочинение мемуаров, в коих она намеревается с полной откровенностью поведать миру о ряде интимных обстоятельств, сопутствовавших ее шести замужествам. Идиллия эта нарушена прибытием на остров некоего странствующего виршеплета (Ричард Бертон), который считает, что на него возложена миссия облегчать страждущим переход в лучший мир. Имеющийся у него по этой части опыт (заслуживший ему, в частности, кличку «Ангел смерти») он с успехом использует и здесь, избавляя Флору, у которой уже началось кровохарканье, от необходимости забирать с собой в предстоящий ей долгий путь принадлежащие ей бриллианты.

Следует напоследок отметить, что в хоре рецензентских похвал есть и отдельные диссонирующие голоса. Рецензент «Тайма», например, пишет, что ни Тейлор, ни Бертон не убедили его в подлинности своих героев; подлинными в фильме, по его словам, являются только бриллианты. Впрочем, повторим еще раз, большинство его коллег придерживается иного мнения, оценивая и режиссуру фильма и его актерские работы чрезвычайно высоко.

Тунис

Снимающаяся сейчас в Тунисе картина «Битва за освобождение» является, по существу, весомой и значимой заявкой национального кино на роль комментатора и патетически-страстного истолкователя недавнего прошлого страны. Заглавие фильма ясно предвещает, что речь в нем пойдет о драматическом переломе в судьбе бывшей французской колонии, о стычках на пустынных равнинах и выстрелах на улицах городов. Скупые данные бюллетеня Межарабского киноцентра — «сценарий разделен на 25 эпизодов» — позволяют предположить, что картина тяготеет к жанру драматической хроники, полноценный образец которой дал Джилло Понтекорво своей «Битвой за Алжир».

●

После неоднократных посещений Египта в жизни Роберто Росселлини наступил новый период — тунисский. Прославленного мэтра неореализма привлекла здесь не местная культура, но натура — в тунисских ландшафтах он снимет события своей новой серии телефильмов «Деяния апостолов», которую финансирует телевидение Франции, Италии и Испании.

Франция

Клод Лелуш в беседе с журналистами рассказал о переменах, которые, по его словам, скоро произойдут во французском кино. «Ассоциация режиссеров, — сказал постановщик «Мужчины и женщины», — подготавливает план, который предусматривает изменение отношений между режиссерами, с одной стороны, и продюсерами, прокатчиками, Национальным киноцентром, цензурой — с другой. Во всех нас живет стремление к реформе. Я должен усовершенствовать свои методы, найти новые средства, способные привлечь публику в кинозалы и обеспечить кинематографическое воспитание зрителя. Режиссеры увели-

чат число докладов и обсуждений, которые будут проводиться по всей Франции. Мы будем устраивать кинопремьеры, на которых будут присутствовать по две тысячи зрителей, принадлежащих к самым различным социальным слоям, и будем изучать их реакцию на фильмы. Необходимо пересмотреть организацию проката и рекламы, особенно когда дело идет о хороших фильмах».

На вопрос, какие фильмы он называет «хорошими», Лелуш ответил, что, помимо художественных критериев, «фильм может считаться хорошим, когда, смотря его, зритель не замечает, что идет время. Фильм — замечательный, если хочется, чтобы он шел два часа, и это — великое произведение, если он еще хорош через десять лет».

●

Еще одна экранизация «Укрощения строптивой» — вслед за фильмом, не так давно поставленным итальянским режиссером Дзеффирелли с участием Элизабет Тейлор и Ричарда Бертона — готовится в Париже. Режиссер — Клод Соте. На роль Петруччо приглашен Лино Вентура. Для популярного франко-итальянского актера это долгожданная возможность наконец избавиться от своего обычного клише «волевого», жестокого персонажа, воплощенного им в десятках приключенческих лент.

●

После долгого перерыва возвращается на съемочную площадку Мишель Морган — актриса будет сниматься в картине «Для «да», для «нет», которую ставит режиссер Андре Фредерик. Это музыкальный фильм на тему о «конфликте поколений», действие которого происходит в маленьком семейном пансионе.

●

Находящийся в Голливуде режиссер Жюль Дассен готовит фильм, посвященный борьбе американских негров за свои права. В нем Дассен, по сообщениям печати, покажет некоторые еще малоизвестные стороны деятельности негритянских организаций и возглавляемого ими движения. Сценарий фильма был написан самим режиссером, но затем Дассен привлек к доработке сценария двух авторов—негров Руби Ди и Джулена Мейфилда.

●

В Париже и во многих городах страны проходит своего рода фестиваль Жан-Поля Бельмондо. Одновременно на экран выпущены 16 лучших фильмов, новых и старых, с участием этого популярного актера — случай довольно редкий даже для прославленных кинозвезд. В заключение этого фестиваля Бельмондо с передачей, посвященной его творчеству, выступит по французскому телевидению критик и режиссер Фредерик Россиф.

●

Протесты со стороны клерикалов навлек на себя фильм «Млечный путь», который снимает в Санлисе Луис Бунюэль. Новую ленту прославленного постановщика «Виридианы» некоторые журналисты называют «еретической» и даже «кощунственной». В фильме занято десятков шесть известных актеров, которые появляются в коротких эпизодах в самых различных образах — епископа, Христа, дьявола и т. д. Режиссер хотел снять некоторые сцены внутри местного собора, но не получил разрешения.

●

Жан Габен и Ален Делон снимаются вместе уже не впервые. Ныне они главные действующие лица «бандитского» фильма «Клан сицилийцев» — экранизации романа Огюста Ле Бретона о сицилийской мафии. Фильм ставит Анри Верней. В главной женской роли — английская актриса Ирена Демик.

Швеция

Периодическое издание, публикуемое стокгольмским «Шведским киноинститутом», в одном из последних номеров поместило следующее «шизофреническое интервью с нервным режиссером» (так указано в заголовке). Режиссер — Ингмар Бергман, а автор статьи — Эрнест Риффе. (Хорошо информированные люди, правда, утверждают, что никакого Риффе не существует, что это псевдоним самого Бергмана. В свое время за этой подписью уже появлялась статья в журнале «Чаплин». Таким образом, возможно, что это «самоинтервью».)

«Вопрос. Где вы стоите в политическом отношении?

Ответ. Нигде.

Вопрос. Ваша религиозная позиция?

Ответ. Я не принадлежу ни к одному из вероисповеданий. Я сам создаю себе своих ангелов и демонов.

Вопрос. Что скажете про «Стыд»? (последний фильм Бергмана).

Ответ. Я никогда не комментирую свои фильмы. Это помешало бы получать от них удовольствие зрителям и особенно любителям кино.

Вопрос. Тогда поговорим о вашей личной жизни?

Ответ. Лучше не надо.

Вопрос. Тогда о чем же нам говорить?

Ответ. Просто не знаю. Хотя вам и платят за то, чтобы рассказывать обо мне разные истории, но даже если вы начнете жаловаться и умолять, то я вовсе не намерен идти вам навстречу.

Вопрос. Если вы не желаете помочь мне, то я напишу про вас и ваши фильмы что-нибудь плохое. На вашем месте, господин Бергман, я был бы осторожнее. Вы не стоите на самом верху, вы участвуете в общей жизни, вы в нас нуждаетесь. А вы нужны нам. Вы — вовсе не такое уж выгодное дельце.

Ответ. Ну ладно, прошу прощения. Я готов на все уступки, но что вы от меня хотите?

Вопрос. Единственное, о чем я вас прошу, это сказать мне что-нибудь по поводу вашей священной концепции кино, которую многие считают бесполезной.

Ответ. Вот именно. Бесполезной. Вы правы, что ее не понимаете.

Вопрос. Но если вы сами отдаете себе отчет в бесполезности своей деятельности, почему же вы ее продолжаете? Почему не займетесь чем-либо более полезным?

Ответ. У меня нет другого ответа, чтобы предложить вам. Знаете ли вы, что такое кино? Но как вы можете это знать, если вы критик? Фильм — это нечто подобное гигантскому колесу, которое человек приводит в движение всеми своими физическими и моральными силами, которые только может собрать. Колесо начинает медленно вертеться. Постепенно становишься частью этого колеса, частью его движения. Разрешите мне на этом закончить нашу встречу».

●

Студия «Свенск филминдустри» намерена перенести на экран четыре романа выдающегося шведского писателя-реалиста Вильгельма Моберга «Переселенцы», «Иммигранты», «Колонисты» и «Последнее письмо в Швецию», написанные им в 1949—1960 годах. Отмечающий в этом году семидесятилетие, Моберг посвятил свое творчество показу положения шведских крестьян в предвоенный период. Он сам испытал тяжесть труда батрака, работал на лесозаготовках, прежде чем стать журналистом. Ему хорошо знакомы сложные проблемы капиталистического развития сельского хозяйства в Швеции.

Постановщиком первых двух фильмов будет Ян Тролль. В главных ролях будут сниматься Макс фон Сюдов, Лив Ульман, Пер Оскарссон, Алан Эдвал, Эдди Аксберг.

●

Крупные волнения среди батраков и сельскохозяйственных рабочих, потрясшие Швецию в 1932 году и заставившие правительство бросить в северную часть страны воинские соединения, положены в основу сценария нового фильма режиссера Бу Видерберга, постоянно обращающегося в своих лентах к социальным проблемам. В фильме будут заняты почти три тысячи статистов.

Япония

Расстановка сил на рынке проката зарубежных фильмов в Японии остается неизменной. Газеты сообщают данные проката за первое полугодие 1968 года. Из 108 иностранных фильмов 57 принадлежат кинематографии США. Далее следуют Италия с 23 фильмами, Франция — 10, по 4 фильма Швеции и ФРГ и 3 советских фильма.

●

Неожиданный коммерческий успех фильма «Солнце над рекой Куробэ», поставленного Кэй Кумаи в независимом кинопроизводстве, вновь оживил деятельность независимых компаний. В независимой компании «Синсэй эйга» режиссер Миёдзи Иэки, известный у нас своим фильмом «Сводные братья», вновь поставил антивоенный фильм под названием «Хиторикко». Независимой является и последняя работа Тадаси Имаи «Река без моста», пафос которой направлен против социальной несправедливости и дискриминации людей.

Значение независимого производства в кинематографии Японии явно растет, раз даже многие из газет, ранее игнорировавшие фильмы, созданные вне студий пяти крупнейших фирм, обещали регулярно информировать своих читателей о деятельности независимых.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Зигзаг удачи», 9 ч.

Авторы сценария: Э. Брагинский, Э. Рязанов; режиссер-постановщик Э. Рязанов; главный оператор В. Нахабцев; художники: С. Воронков, И. Новодережкин; композитор А. Петров; звукооператор В. Попов; режиссер В. Досталь; редактор А. Степанов; музыкальный редактор Р. Лукина; мультипликация — режиссер Ф. Хитрук, художник В. Зуйков; директор картины С. Лосев.

Текст читает З. Гердт.

Роли исполняют: Е. Леонов, И. Скобцева, В. Талызина, Е. Евстигнеев, А. Грибов, Г. Ронинсон, Г. Бурков, В. Теличкина, С. Старикова, Б. Суслов, А. Дмитриева, Н. Сазонова, Ф. Яворский, В. Гуляев, Е. Савинова, В. Шульгин, З. Исаева, Н. Агапова, В. Комиссаров, В. Колпаков, Г. Качин, Р. Тындык.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«На киевском направлении», 10 ч.

Авторы сценария: В. Земляк, В. Денисенко; режиссер-постановщик В. Денисенко; оператор Н. Кульчицкий; художники: А. Нименко, А. Аристов; режиссер Ю. Слупский; композитор А. Билаш; звукооператор А. Черноoченко; редактор Ю. Пархоменко; директор картины Н. Мокроусов.

Роли исполняют: Олекса — А. Барчук, Андрей — В. Расстальной, Иван—С. Олексенко, Остап Иванович — В. Мизиненко, Настя Прокофьевна — П. Куманченко, Устина — Н. Наум, Наталка — В. Гришокина, Павло —В. Мирошниченко, Ганна — Н. Крюкова, Лаврин — Н. Яковченко, Каменецкий — Я. Козлов, Шура — С. Кузьмина, Кузьма — Ф. Панасенко, Глушеня — В. Бессараб, Лознюк—В. Баенко. Штаб фронта—К. Степанков, М. Державин, А. Сердюк, А. Джигарханян, В. Черняков.

В эпизодах: А. Федоринский, Р. Ахметов, Н. Выставкин, И. Миколайчук, М. Криницына, Р. Длугач, П. Грубник, Л. Бакштаев, Н. Олийник, Г. Долгозвяга.

«Ребенок» (по мотивам одноименного рассказа А. Серафимовича), 2 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Н. Мащенко; оператор В. Квас; художник А. Добролежа; режиссер Ю. Ляшенко; композитор В. Филиппенко; звукооператор Ю. Рыков; редактор В. Черный; директор картины Я. Киевский.

Главные роли исполняют: Таня Осыка, В. Фролов, Ю. Николайчук, У. Пуцитис.

В эпизодах: Ю. Левченко, И. Стариков, А. Федоринский.

Киностудия «Таллинфильм»

«Обезьянка Фипс» (по одноименному рассказу Вильгельма Буша), 1 ч.

Автор сценария и режиссер Э. Туганов; оператор А. Нуут; художник Х. Кяо; кукловоды: А. Ахи, Х. Кримм; композитор Ю. Винтер; куклы и декорации изготовили: П. Кюннану, Т. Лютпер, И. Тамре, У. Сунни, П. Ярвила; редактор С. Кийк; директор картины В. Коринфский.

Рижская киностудия

«Утро долгого дня», 9 ч.

Автор сценария Я. Плотниекс; режиссер-постановщик А. Неретниеце; главный оператор В. Масс; художник Г. Балодис; композитор Р. Калсонс; звукооператор Е. Ольшанко; режиссер Б. Ружс; редакторы: Е. Вахрушева, В. Михайлов; директор картины З. Кравалис.

Роли исполняют: Краст — У. Пуцитис, Снегин— Г. Нилов, Андрис — Э. Гиргенсон, Крумс — Р. Зебергс, Аана — Н. Христофорова, Кюннэ — М. Кривогорницына, Ивлева — М. Подгурская, Кустуров — С. Григорьев, Алданов — В. Жук, Никус — Ф. Сафронов, Додор — Х. Максимов, Пелов — К. Ануфриев, Морозов — В. Ковальков, Кулаков — Л. Сатановский.

«Когда дождь и ветер стучат в окно» (по одноименной документальной повести А. Григулиса), 9 ч.

Авторы сценария: Э. Брагинский, О. Кубланов; режиссер-постановщик А. Бренч; главный оператор Г. Пилипсон; художник Г. Балодис; композитор П. Дамбис; звукооператор А. Патрикеева; режиссер Р. Гинтере; директор картины А. Петерсонс.

Фильм дублирован на Рижской студии. Режиссер дубляжа Ф. Каплан; звукооператор дубляжа С. Трегулова.

Главные роли исполняют и дублируют: Лейнасар — Х. Лиепинь (дублирует В. Дружников), Карнитис — Э. Павулс (А. Кузнецов), Фред — Ю. Плявинь (Н. Александрович), Тейш — А. Димитер (Ю. Саранцев), Пакрастынь — У. Пуцитис (А. Игнатьев), Пилага — А. Янсоне (И. Чувелева).

«Армия Трясогузки снова в бою», 8 ч.

Авторы сценария: А. Власов, А. Млодик; режиссер-постановщик А. Лейманис; главный оператор М. Клейнс; главный художник В. Шильдкнехт; композитор В. Баснер; автор текста песен В. Суслов; звукооператор А. Патрикеева; режиссер Р. Гинтере; редактор А. Станкевич; директор картины А. Петерсонс.

Роли исполняют: Платайс, Загурский — Гунарс Цилинскис, Мика, Мэри — Айварс Галвиньш, Цыган — Юра Коржов, Трясогузка — Витя Холмогоров, Малявка — Айварс Лейманис, Хрящ — Эгонс Майсакс, Шило — В. Гусев, Варя — Лена Кокоревич, Зина — Наташа Беликова, подполковник Свиридов — И. Дмитриев, старик со шрамом — И. Рыжов, Габриэлла, Велта — Байба Индриксоне, Лапотник — Эдуардс Павулс, управляющий — Б. Никифоров, трактирщица — В. Титова, трактирщик — В. Васильев, Бендряков — В. Волчик, адъютант Свиридова — А. Боярский, поп — Д. Бокалов.

Литовская киностудия

«Поворот», 8 ч.

Авторы сценария: Л. Казаринский, Б. Ермолаев; режиссер-постановщик Б. Ермолаев; главный оператор И. Тамошевич; художник И. Чейчите; композитор А. Бражинскас; директор картины Л. Микенас.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа Б. Лившиц.

Роли исполняют и дублируют: Дубровин — Л. Неведомский, сержант — С. Дрейден, Андрюс — С. Петраускас, учитель — С. Касмаускас (дублирует Г. Куровский), девушка — В. Лысенко (Г. Чигинская), шофер — В. Томкус (И. Ефимов), Римас — С. Ляуксминас (С. Соколов), Владас — А. Клигис (В. Костин), Теодорас — Л. Крищонас (Г. Судаков), Витас — А. Ковалюнас (В. Садовников), Бируте — Б. Казлаускайте (Л. Петрова), Дануте — Д. Казлаускайте (И. Евтеева), Еронимас — П. Цибульскас (С. Никашин).

Киностудия «Центрнаучфильм»

«В ночь на воскресенье», 1 ч.

Автор сценария и режиссер Ю. Данилов; оператор А. Попов; композитор М. Меерович;

звукооператор Н. Кузнецов; редактор Н. Каспэ; директор картины В. Шуплякова.

Роли исполняют: В. Кенигсон, М. Погорельский.

Киностудия «Союзмультфильм»

«Козленок, который считал до десяти», 1 ч.

Автор сценария и режиссер В. Дегтярев; оператор В. Сидоров; художник А. Курицын; композитор Н. Богословский; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы: В. Пузанов, В. Шилобреев, К. Малянтович, В. Петров; куклы и декорации изготовили: П. Гусев, В. Абакумов, В. Калашникова, Л. Лютинская, С. Этлис, Ф. Алейников, под руководством Р. Гурова; редактор Н. Абрамова; директор картины Н. Битман.

Роли озвучивают: К. Румянова, М. Яншин, А. Папанов, Ю. Юльская, Г. Вицин.

«Калейдоскоп 68», 1 ч.

«Велосипедист»

Автор сценария Р. Хуснутдинова; режиссер Л. Атаманов; художники: Р. Зельма, Б. Корнеев, И. Подгорский; музыка Антонио Вивальди.

«Бегемот»

Автор сценария Р. Хуснутдинова; режиссер А. Петров; художник Н. Попов.

«Забор»

Авторы сценария: Л. Аркадьев, Л. Атаманов, И. Болгарин; режиссер Л. Атаманов; художники: Р. Зельма, А. Петров; оператор М. Друян; композитор М. Меерович; звукооператор Г. Мартынюк; монтажер Л. Кякшт; редактор Р. Фричинская; директор картины Ф. Иванов.

Режиссер выпуска Л. Атаманов.

«Дорожное происшествие», 1 ч.

Автор сценария П. Фролов; режиссер Л. Аристов; оператор Б. Котов; художник-постановщик М. Жеребчевский; композитор В. Купревич; звукооператор Б. Фильчиков; художники - мультипликаторы: В. Шевков, В. Бобров, В. Балашов, В. Арбеков, В. Зарубин; директор картины А. Зорина.

Песни исполняют: В. Дворянинова, А. Горохов.

Экспериментальная киностудия

«Фокусник», 8 ч.

Автор сценария А. Володин; режиссер-постановщик П. Тодоровский; главный оператор И. Миньковецкий; художник В. Коновалов; композитор М. Вайнберг; звукооператор В. Курганский; режиссер З. Гензер; редактор Л. Шмуглякова; директор картины Б. Яковлев.

Роли исполняют: З. Гердт, А. Ларионова, Е. Леонов, О. Гобзева, Л. Дьячков, В. Басов, С. Харитонова, Э. Аберт, О. Герасимов, В. Титова, К. Зайцев, И. Дровосекова.

Зарубежные фильмы

«Вторая встреча», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов, КНДР.

Автор сценария Пак Сын Су; режиссер Цой Нам Сен; оператор Сон Гван Ир; художник Тен Хва Дин; композитор Нам Дон Рим.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Автор русского текста Р. Гришаев; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют и дублируют: Ли Се Чер — Тен Ду Ён (дублирует Э. Бредун), Чер Мин — Чжу Джён Иль (А. Кузнецов), Чан Су — Ким Сын О (Р. Панков), Бен Тхэ Хо — Син Дон Чер (В. Балашов), Хельсон — Тен Ир (М.Глузский), разведчик Хван— Ким Ду Хван (К. Тыртов).

«Приключения Хуана» («Приключения Хуана Кинкина») (по повести Самуэля Фейхоо), 9 ч.

Производство Кубинского института киноискусства и кинопромышленности.

Автор сценария и режиссер Хулио Гарсиа Эспиноза; оператор Хорхе Айду; композитор Лео Брауэр.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Гончарова; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Автор русского текста Ф. Каплан; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Хуан — Хулио Мартинес (дублирует А. Кузнецов), Хачеро — Эрдвин Фернандес (А. Сафонов), Тереса — Аделаида Раймат (Е. Тэн), Алькальд — Энрике Сантистебан (Б. Кордунов).

«Худой и другие», 8 ч.

Производство творческого коллектива «Сирена», Польша.

Автор сценария Веслав Дымны; режиссер Хенрик Клуба; оператор Веслав Здорт; художник Ярослав Свитоняк; композитор Войцех Килар.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа Д. Боголепов.

Автор русского текста Т. Савченко; редактор Л. Железнова.

Роли исполняют и дублируют: Худой — Веслав Голас (дублирует В. Гусев), партийный — Мариан Коциняк (В. Ферапонтов), Павел — Веслав Дымны (Р. Панков), Томаш — Франтишек Печка (В. Захарченко), Бык — Мечислав Стоор (Э. Бредун), Прыщавый — Рышард Петруский (П. Винник), старик — Эдвард Ранчковский (Л. Потемкин), Силезец — Рышард Филипский (В. Прохоров), репортер — Леон Немчик (О. Мокшанцев), Ева — Кристина Хмелевска (Г. Булкина).

«Приключение в пустыне», 1 ч.

Производство студии рисованных фильмов в Бельска-Бяла, Польша.

Авторы сценария: Владислав Негребецкий, Станислав Дульц; режиссер Лехослав Маршалек; оператор Мечислав Познаньский; художник Тадеуш Дэпа; композитор Тадеуш Каньский.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Я. Умистовская.

«Похищение девушек», 9 ч.

Производство киностудии «Букурешть», Румыния.

Авторы сценария: Еуджен Барбу, Михай Оприш, Дину Коча; режиссер Дину Коча; оператор Джордже Войку; художник Марчел Богос; композитор Мирча Истрате.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Т. Березанцева; звукооператор дубляжа В. Крачковский.

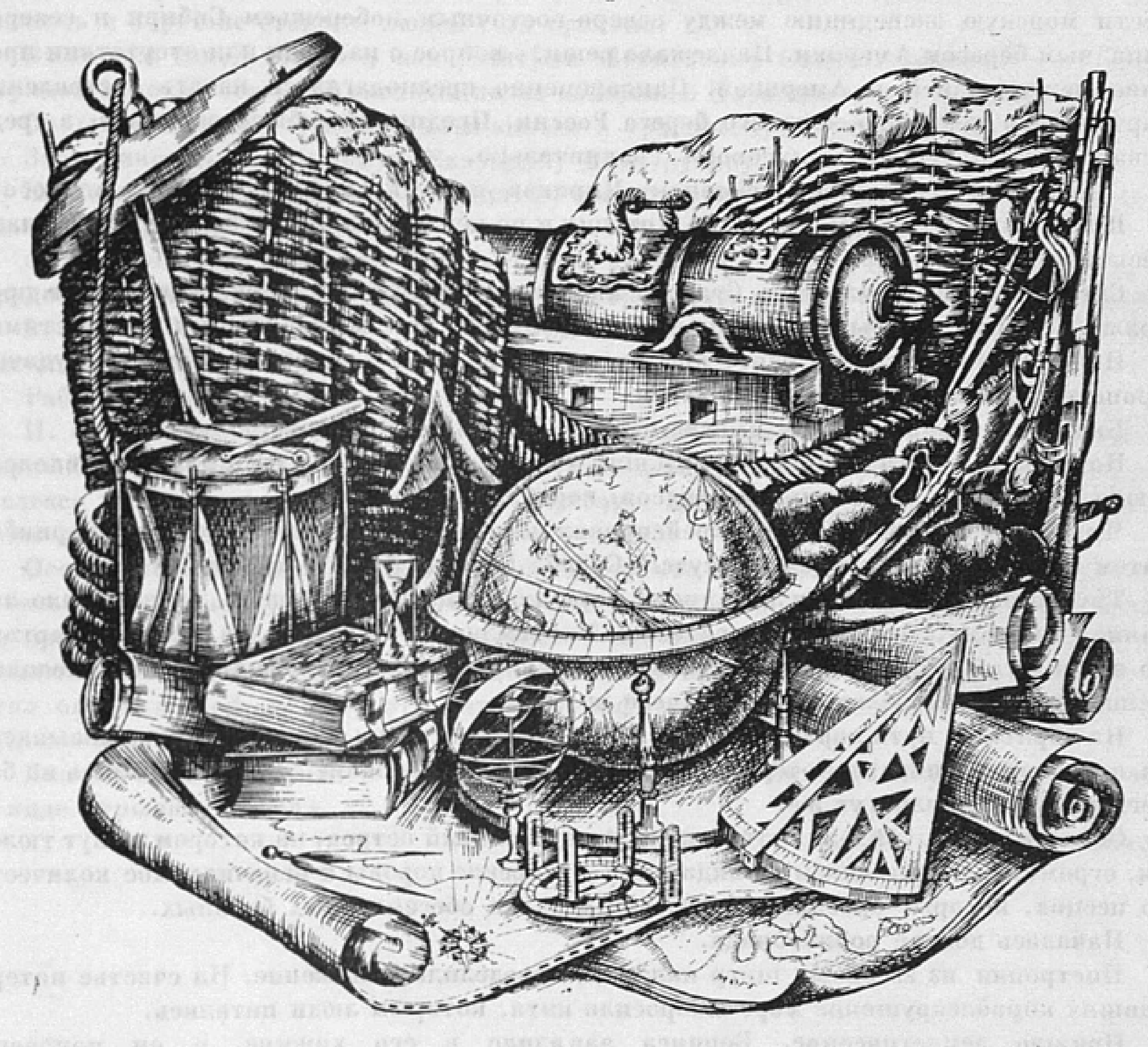
Автор русского текста А. Алексеев; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Амза — Эманоил Петруц (дублирует В. Гусев), Аница — Марга Барбу (Т. Логинова), Хариклея — Ольга Тудораке (М. Кремнева), Ханджерли — Аурел Рогальский (А. Алексеев), Пазваноглу — Джордже Константин (А. Толбузин), Фира — Елена Бухоци (К. Румянова), Дудеску — Михай Скэрлатеску (Ю. Леонидов), Беливакэ — Александру Джигару (В. Георгиу), Расстрига — Тома Караджиу (Ю. Белов).

В. Шкловский, И. Осипов,
при участии Ю. Швырева

Баллада о Беринге и его друзьях

Сценарий



искусство
КИНО

Вступление к сценарию

История Витуса Беринга и его друзей до сих пор не получила ни в литературе, ни в кинематографе достойного изображения. Биографию Беринга написал Н. К. Чуковский, ныне умерший. Это была интересная книга, но, может быть, недостаточно драматическая.

Витус Беринг родился в 1681 году, первоначально служил в Дании, с 1704 года начал служить в русском военном флоте. Был в боях, считался знающим, добросовестным человеком. Незадолго до смерти, в 1725 году, Петр I поручил Берингу провести морскую экспедицию между северо-восточным побережьем Сибири и северо-западным берегом Америки. Надлежало решить вопрос о наличии или отсутствии пролива между Азией и Америкой. Одновременно предполагалось начать составление карты всего северного морского берега России. Предприятие было огромное, а средства небольшие, конечно, говоря сравнительно.

С Берингом отправились лейтенант Чириков и несколько сот русских матросов.

Шли долго по зимним путям, по Иртышу и по неизведанным рекам. Дорога длилась десятилетия.

Сменялись правительства. Старели паруса, умирали люди, а экспедиция все продолжалась. Сделано было невероятно большое дело, но с невероятными трудностями.

Почти был положен на карту пролив, который задолго до этого с большей удачей прошел на мелких кочах казак Дежнев.

Были положены на карту многие пункты Северного Ледовитого океана.

На обратном пути Чирикову с большим трудом удалось вернуться в Петропавловск. Люди пили воду, стекающую с парусов: корабль шел в тумане.

Чириков из Петропавловска крейсировал некоторое время для отыскания Беринга, затем вернулся сухим путем в Якутск. Судьба Беринга была тяжелее.

Труден был путь по неизведанному морю под гнилыми парусами. Трудно было задание — потому, что предполагалось найти землю, показанную на старых картах, но земли этой не было, она оказалась измышлением картографов. Беринг, человек исполнительный, долго искал то, чего не было.

На обратном пути корабль вышел к неведомому острову (который сейчас называется островом Беринга) и потерпел около него кораблекрушение. Люди выбрались на берег; многие умерли тут же.

Осмотрелись и увидели, что попали на пустынный остров, на котором живут тюлени, огромные — еще никем не виданные — морские коровы и неисчислимое количество песцов, которые бросались на людей и рвали обессиленных больных.

Началась долгая робинзонада.

Построили из звериных шкур палатки, определили положение. На счастье потерпевших кораблекрушение море выбросило кита, которым люди питались.

Пришло землетрясение. Беринга завалило в его хижине, и он попросил его не откапывать, потому что так ему теплее. Он отдал последние распоряжения и умер.

Тут в историю вступает сибирский казак Савва Стародубцов. Савва когда-то служил простым работником на верфях — он сказал, что попробует построить корабль из обломков.

Корабельный плотник и парусный мастер к этому времени уже умерли.

Стародубцов не стал строить корабль из обломков. Он распилил нижние части мачт и, в основном, строил из нового леса. Натопили из старых канатов смолу, починили паруса, в апреле спустили корабль — оказалось, что ходит он хорошо и хорошо слушается руля. На этом корабле команда прибыла в Петропавловск.

Вот основная история. В этой истории видна воля Петра. Видны люди эпохи — знающие, волевые, самоотверженные — и смена жестокостей, борьба временщиков, случайных претендентов. В этой сваре чуть не погибло дело Беринга. Но в ней выявились и хорошие стороны людей того времени.

Выявился такой человек, как Дмитрий Леонтьевич Овцын, который руководил отрядом великой северной экспедиции на побережье Карского моря, ходил по Енисею.

Овцын оказался случайно замешанным в трагическую судьбу Долгоруковых.

Заступившись за ссыльную Екатерину Долгорукову, Овцын попал в беду.

Его пытали, разжаловали в солдаты, его выручил Чириков и увез как солдата на корабль Беринга.

Люди, которые плыли на бедствующих кораблях, были ученые, которые всегда продолжали свою работу. Они показали неистребимую волю и крепость организации.

Робинзон был одиночкой — с Берингом был коллектив. Были люди, которые помогали друг другу.

Работа над сценарием началась так.

И. Осипов бывал в тех краях. Обратился ко мне, предложил писать научно-популярный сценарий. Мы начали писать сценарий. Появился режиссер Ю. Швырев. Увлекся этой робинзонадой. Включился в работу. Научно-популярный сценарий написали другие люди.

Особенностью нашего сценария является то, что в нем все конфликты историчны. В нем есть реконструкция прошлого, но нет выдумки; во всяком случае, нет выдумки произвольной. Мы попытались написать сценарий о людях с характером, с изменяющимися отношениями между ними. Это не вещь, написанная для доказательства определенной тезы,— это кинематографическое произведение, нанисанное по художественным законам.

Дальше вы будете читать сами. Так как сценарий довольно велик, мы его печатаем в виде отрывков-новелл.

Виктор Шкловский

На экране оружие XVII века, когда уже ружье и пушка одержали победу над доспехами и копьем.

На экране пушки, длинноствольные ружья с багинетами — штыками, ручные гранаты, тесаки, туры, корзины для укреплений, кожаные кивера и рядом с ними астролябии, чертежи, карты, на которых даются рисунки и пестро нарисованные розы ветров.

Чертежи переходят на рисунки домов, на детали Петропавловской крепости и на соборы, снятые с натуры. Потом крупно дается восточный угол Петропавловской крепости.

Зима на Неве. Угол Петропавловской крепости. Берегов широкой реки не видно. Они скрыты вьюгой.

Несутся сани, запряженные тройкой.

В санях Екатерина Алексеевна Долгорукова. Она совсем юная: ей тринадцать или четырнадцать лет. Рядом с ней семнадцатилетний брат ее — князь Иван Алексеевич Долгоруков, очень красивый человек.

На запятках прицепился Дмитрий Овцын, юноша лет семнадцати. Он счастлив от быстрой езды, нагибается к уху девочки и что-то ласково ей шепчет.

Мчатся сани вдоль замерзшей Невы.

Нева снята сверху. Не видно берегов. Только торосистый лед и дорога, пробитая временем.

Сани влетают в редкий лес. Лес тот выглядит странно и неблагополучно. Многие деревья выворочены с корнем и лежат полузасыпанные снегом; другие сбиты неведомой силой, повалены, но задержаны кронами могучих дубов: лес похож на траву, избитую палкой.

Это деревья после великого наводнения, залившего Санкт-Петербург год тому назад — в 1724 году.

Веселые сани подлетают к двухэтажному дворцу.

Соскакивает Дмитрий Овцын, кричит:

— До свиданья, княжна Екатерина Алексеевна! Иван Алексеевич, князь, до свиданья! Спасибо, что довез!

Перед высокими двухстворчатыми дверями дворца собралась группа озабоченных и важных людей.

Они видят Овцына.

— Опаздывать нельзя, Митя! — строго говорит лейтенант Чириков.

Невысокая и широкая лестница дворца. Тяжелые дубовые балясины. На стенах лестничной клетки маленькие картины, изображающие корабли, и свечи в серебряных подсвечниках с серебряными отражательными зеркалами.

На верх лестницы выходит молодой красивый, очень нарядно одетый негр.

Он негромко говорит:

— Император у себя и изволит требовать господ комиссию подняться.

Горят свечи в тяжелых серебряных шандалах.

Комната старого дворца на берегу. Весь дворец и эта комната построены на голландский манер. Одна стена вся занята тяжелой барочной резьбой по дубу. В ту резную скульптуру врезаны циферблаты: часы, компасы, указатели силы ветра, указатели дня

и месяца. Все это окружено необыкновенно грудастыми русалками с преувеличенно огромными и роскошными рыбьими хвостами. На одном из циферблатов стрелка показывает: «Год 1725. 5 часов». А в отверстии резьбы видна еще надпись: «Генварь» и число — «6».

Один из циферблатов, очевидно, соединен с флюгером. Он показывает порывы ветра. Стрелка вздрагивает и то поднимается вверх, то падает. В углу топится голландская изразцовая печь на ножках. Она вся покрыта синими рисунками, изображающими морской берег, корабли, сражения, зверей и сцены мифологии.

Печка топится жарко. За ее заслонкой неровно и могуче вздыхает огонь. Тяга то присасывает тяжелую орнаментированную литую заслонку печи, то отпускает ее.

В комнате горят свечи и масляная лампа с перевернутым вниз пламенем. Лампа заводная, она тикает, пропуская масло вниз по каплям.

В рембрандтовском полусвете лежит Петр, покрытый шубным одеялом. На одеяло наброшена еще шуба, пола которой завернута — пола та соболья, но сильно ношенная.

Голова Петра закинута на небольшой подушке. Мы видим лицо, знакомое нам по памятникам: срезанный подбородок, небольшой рот с короткими усами и усталую жилистую шею. Голова повязана шелковым платком.

Нарядный завитой парик надет на серебряный бюст императора.

Кафтан, вышитый золотом, положен у кровати на кресло так, как бросают халат.

Комнату спешно прибирали перед приемом.

Худое тело царя занимает кровать во всю длину.

Петр с трудом открывает глаза.

— Федор Матвеевич,— медленно говорит Петр.

Подымается человек, сидящий в кресле. Подходит к кровати, докладывает:

— Президент адмиралтейской коллегии Федор Матвеевич Апраксин прибыл.

Вьюга летит за замерзшим окном. Вздыхает огонь в печке.

— Федор Матвеевич,— говорит Петр внятным голосом, не поднимая головы,— дурное здоровье заставляет вот дома сидеть, передавать другим важные дела, которые сейчас для меня трудны. Вспомнил я на этих днях то, что забывать приходилось за множеством дел.

Петр умолк.

Печка стучит заслонкой. Циферблат отмечает порывы ветров. Вздыхает печка.

При неярком огне мы видим стройного Ганнибала в очень белом парике, в ослепительно белом кафтане, с черным растерянным молодым лицом и ослепительной улыбкой.

Рядом с ним стоит в черном бархатном, изношенном кафтане пожилой датчанин — Витус Беринг, которого здесь называют то Иваном Ивановичем, то Витусом.

За ними военный моряк — лейтенант Чириков Алексей Ильич.

Сзади всех молодой Дмитрий Овцын, тяжело дышащий от волнения.

Заговорил Петр, обращаясь к Ганнибалу:

— Абрам Петрович, карты подай. Свечи пускай возьмут, чтобы карты были видны. Пускай лейтенанты подымут.

Петр продолжает с трудом:

— Оградя отечество безопасностью от неприятеля, надо найти благосостояние народу и славу государству через науки и искусство. А пути к этому далеки, трудны и разнообразны.

Лейтенанты поднимают карты так, что они освещены лампой.

По бокам длинной карты мы видим взволнованное лицо Овцына и мужественное лицо Чирикова.

(Мы не будем здесь описывать карты. Тут есть и наброски Северного пути, которые мы смутно узнаем, и Мангазея, и фантастические карты Дальневосточного берега. На тех картах нарисованы несуществующие земли, вокруг которых плавают огромные, тщательно нарисованные киты, пуская вверх усатые фонтаны. Сделаны карты тщательно и украшены гербами.)

— Дорога,— говорит Петр,— к нашим тихоокеанским берегам через Балтику далека, сильными народами пересечена и почти непроходима. Вот на этой карте пролив Анианский и обозначен между Азией и американской землей. Долго я о нем думал и полагаю, что проложили его не напрасно. Есть о нем и записи в старых приказных бумагах, что тамде бывали казаки, добывали рыбий зуб и мех бобровый.

Слушают люди. Внесли еще свечи.

В свет входит Беринг. Мы видим его спокойное немолодое лицо.

Воет ветер. Крутится стрелка ветромера.

Опять заговорил Петр:

— Ты, Беринг, в Индии был, корабельную службу знаешь. Человек ты справедливый и правдивый. Надо положить на карту достоверный путь к нашим землям, к Китаю, в Индию. И путь тот пойдет через наше Ледовитое море. Ехать тебе надо долго, пока не встретишься ты с кораблями европейскими, и на берег надо высадиться и поговорить с тамошними людьми, и побывать на берегу, который вот назвали Америкой, и говорят, что та американская земля — землица немалая. А между нашим берегом и Америкой нарисована земля Жуана де Гамы. Проверь и эту землицу.

— Дело большое,— сказал Беринг,— но если повеление ваше таково будет, то надо сперва положить на карту линию по Ледовитому морю, сделав лоцию, разбив участки от устья реки до устья другой.

Опять открылся маленький усталый рот Петра.

Царь сказал тихо и как будто безнадежно:

— Ты, Беринг, это сделаешь?

— Сделаю вашей волею, государь,— ответил Беринг.

— А ты сделай своим умом. Попробуй. Ты, Беринг, человек усердный. Я волю с тебя не снимаю.

Ганнибал выступил вперед, посмотрел на старшего в комиссии — на Апраксина, напоминая поклоном, что аудиенцию пора кончать.

Но Петр снова открыл глаза и произнес:

— Кто карту чертил?

Заговорил Чириков:

— Мичман Овцын. Он здесь, государь.

Петр улыбнулся.

— Затейно, умело даже... Хотя, мичман, напрасно ты столько китов нарисовал. Кит не карта, он уплывает. Ну вот, мичман, поедешь ты к Ледовитому морю карту снимать и проверишь, как там твои киты плавают.

— Пойду, государь! — ответил Овцын.

— Абрам Петрович,— сказал Петр, — мичману подари мою готовальню. А ты, Беринг, когда вернешься, расскажешь, что видел. Дожить бы мне...

— Государь,— сказал Апраксин, кланяясь,— дни ваши будут долги. Но вы утомлены сейчас великими делами и огорчениями.

Сказал Петр, еще больше откидывая голову (мы видим только маленькую губу):

— Заберите карты и идите... Трудно мне...

Люди в белых париках, кланяясь, отступают к двери и исчезают в глубине слабо освещенной комнаты.

Выпал свежий снег, и только недавно прочертили его узкие санные следы.

Расстаются люди.

Рядом с кибиткой Беринга и Чирикова стоят городские сани. В них — молодая жена Беринга усаживает двух мальчиков.

— С каждой почтой буду писать,— утешает Беринг.— Думаю раза два в год письма получать будешь.

Супруги целуются.

Прощаются Чириков и Овцын.

— Я уезжаю,— говорит Чириков, — а ты не торопись. По ассамблеям не рыскай, учись. Года через два будешь на Ледовитом море, оно тебя доучит.

Трогаются сани.

Овцын бежит за санями.

Чириков останавливает сани.

— Алексей Ильич,— говорит Овцын, задыхаясь.— Забыл вас поблагодарить за то, что вы научили меня английскому языку. Сэнк ю вери мач!

Чириков говорит:

— Ит из несесери фор симэн. Моряку это необходимо.

— ... не поблагодарил вас за то, что смог прочесть новую книгу «Робинзон Крузо»: матроса выкинуло на необитаемый остров. Хочу подарить вам эту книгу.

И юноша протягивает книгу.

— Читай сам, милый. Я ее смотрел, а когда вернемся или встретимся на дальнем берегу, прочтем вместе.

Сани уходят.

В санях Беринг. Рядом с ним сидит Чириков. Он обращается к Берингу со словами:

— Не рано ли едем, командор?

— Получено приказание,— коротко отвечает Беринг.

— Приказания могут изменяться, когда изменяются люди.

— Приказание получено, и оно для нас закон,— ответил Беринг.

Дворец. Свечи горят в спальне Петра. Освещен образ Александра Невского, совсем маленький, финифтевый.

Стрелки часов показывают: «Год 1725. Генварь, 28. 5 часов 30 минут».

Часы негромко бьют половину.

Просыпается Петр. Смотрит на стены. Везде на картинах и на изразцах изображено бурное море и корабли на нем.

Петр хочет что-то сказать и не может.

Мы видим, как стараются губы произнести слово, как поднимается грудь царя.

Петр сбрасывает рукой со столика графин. Звон разбиваемого стекла.

Входит высокогрудая, крупная, красивая и уже не молодая Екатерина.

Петр говорит ей невнятно:

— Чернил... бумагу... Сделайте все... отдайте все...

И он замолкает.

Екатерина смотрит на мужа. Он глядит на нее неподвижными глазами.

Екатерина проводит перед глазами супруга ладонью полной красивой руки с короткими пальцами.

Глаза неподвижны.

Екатерина закрывает Петру глаза.

Входит Меншиков.

— Звал меня?

— Нет... умер.

— Умер? — переспрашивает Меншиков.

Смотрит на лицо Петра и вдруг начинает плакать. Он плачет почти как ребенок, вытирая глаза сразу двумя кулаками снизу вверх.

Посмотрела на него Екатерина и тоже заплакала. И горько плача, поворачивается к нам спиной, выпрямляется — теперь мы видим, что она делала, рыдая, спиной к нам.

Голова Петра перевязана шелковым платком, снятым с головы,— так делают для того, чтобы у покойника закрылся рот.

Большой таз, в котором кипит какая-то масса. Это плавится воск. Под тазом горит спирт.

Около постели мертвого Петра стоит с ружьем солдат.

В таз входят две руки, у которых тщательно отброшены кружевные манжеты.

Воск в сильных руках. Смотрит Екатерина.

Растрелли накладывает на лицо Петра воск.

Скульптор вздохнул. Двинулся к императрице. Его ученик поправляет рукава на рубашке.

Скульптор кланяется Екатерине.

— Государыня,— говорит он,— распорядитесь выдать моему ученику два червонца. Только из золота можно изготовить глаза для августейшей особы.

Екатерина вздрагивает.

— Глаза?

— Да, глаза лучше всего делать финифтью по золоту.

Высокий шпиль Петропавловской крепости. С креста вниз смотрит ангел, как бы нагнувшись.

Снято сверху: у входа в собор стоит гвардия в боевом порядке.

Даже две-три пушки стоят на случай нежелательных возмущений.

Пар поднимается над войском.

Наплывом — внутренность Петропавловской крепости.

На амвоне стоит в золотой рясе с черной епитрахилью невысокий Феофан Прокопович.

Перед ним на постаменте гроб Петра, покрытый тяжелым покровом.

На стенах висят гербы российских городов. Видны гербы с надписями: Вологда, Тотьма, Устюг, Сольвычегодск, Тобольск.

У гроба в мантии, шлейф которой покрывает ступени постамента и пе-

реходит на каменный пол, стоит императрица Екатерина в короне.

Ниже, чем царица, стоит царевна, дочь Петра — Елизавета Петровна, ростом и складом тела похожая на мать — Екатерину и на Петра Алексеевича.

Она стоит спокойно. Иногда Елизавета Петровна начинает всхлипывать, плачет, вытирает слезы осторожно, чтобы кружевным платком не испортить румянца и подведенных глаз.

Это очень красивая женщина, которая представляет собой как бы центр всей церемонии.

На нее падает свет из высокого окна.

В церкви, украшенной гербами губерний империи, народу много. Стоят люди группами.

Рядом с Овцыным стоит рослый, красивый, нарядный гвардеец Преображенского полка (мы увидим его потом в Сибири). Он держит на согнутой руке кивер.

Долгоруковы, и среди них мальчик, стоят несколько впереди. Мальчик — это внук Петра — сын Алексея, будущий император Петр Второй.

Это красивый мальчик. Он смотрит снизу вверх на Екатерину обиженно и боязливо.

Стоит герцогиня Курляндская, дородная и рослая,— будущая хозяйка России Анна Иоанновна.

Стоят группой представители сената и адмиралтейств-коллегии: Головин, Апраксин, Кириллов, Соймонов.

Заговорил Феофан Прокопович:

— Что делаем мы, россияне? Петра Великого погребаем.

Молча смотрит мальчик Петр Алексеевич на гербы огромной империи.

По заснеженному полю скользит кибитка Беринга и Чирикова.

Звонят колокола.

Мы видим зимнюю Россию. Избы, леса. Избы покрыты снегами, как мехами.

Собор.

Слышны колокола.

Мы видим гербы, висящие на стенах собора.

Говорит Феофан Прокопович, обращаясь к Петру:

— Какову он Россию свою сделал, такова и будет; сделал добрым любимую, любимой она и будет; сделал врагам страшную, страшной она и будет.

Леса. Замерзшие реки. Дороги, пересеченные колеями.

Далекие города над широкими замерзшими реками.

Собор.

Слышен голос Феофана Прокоповича:

— Сделал он ее на весь мир славною, славной она будет и быть не перестанет.

Идет обоз Беринга.

Закружевели от мороза шкуры коней. Обмерзли конские морды.

Пар поднимается над обозом.

Идет обоз с якорями и с канатами.

Слышен голос Феофана Прокоповича:

— Неслыханное в тебе от века, Россия, дело совершено: строение,

плавание корабельное, новый в свете флот... удивлена всея вселенная, и отверзе тебе путь во все концы земли, и простерта тебе сила и слава до океана.

По дороге идут кибитки. За кибитками — сани, за санями — розвальни, переполненные мешками, веревками, рогожами.

Все покрыто парусами.

Ветер пытается сорвать паруса.

Идет толпа солдат.

Ветер швыряет в лицо снежную крупу.

Пожилой солдат — он курит трубку — обращается к другому, молодому в мохнатой шапке — тот прикрыл лицо ладонью:

— Ты, брат, не закрывайся от ветра. Привыкай. Долго еще шагать... Сибири конца-края нет. И все ветер.

Шагает солдат, сощурив глаза, подставив лицо ветру.

Сменяются города, церкви; колокола перекликаются с одной колокольни на другую, но звук не может дотянуться и исчезает в равнине, в снегах, в метели.

Змеей тянется зимняя дорога, огибая перелески.

Редким пунктиром тянутся люди — усталые, опирающиеся на палки.

Сменяются гербы городов: Тотьмы, Устюга, Сольвычегодска, Тобольска.

Редко и протяжно звонят колокола.

Города даются, как гербы. Середина герба с эмблемой на щите исчезает, и под навершием — короной герба — появляется как бы окно, и в этих окнах видим леса, замерзшие болота, тайгу.

Идут через тайгу люди навстречу неизбежной судьбе.

●

...На низменных обских берегах лежит снег.

На черной воде идет шуга.

Лейтенант Овцын на берегу определяет местоположение.

Его зовут, говорят:

— Ваше благородие просят по чрезвычайному делу.

Овцын идет к берегу.

С шлюпки на бот поднимают тело, завернутое в парусину.

Ненцы осторожно кладут его на палубу.

— К вашему благородию курьер,— хрипло сказал казак,— десять дней с нами в пути. Заболел — боюсь не выживет.

— Ладно,— сказал Овцын,— вели растереть водкой.

Ночь. Каюта. За бортом судна что-то шуршит. Идет шуга. Курьер лежит на койке. Это офицер-преображенец, стоявший в Петропавловском соборе. Рядом с ним сидит Дмитрий.

—Тебя, Николай, узнать нельзя,— говорит Овцын.

— Да, был лейтенант, а теперь солдат, курьер.

— Так что же случилось?

— Пакет распечатал?

— Распечатал. Там приказано возвращаться. А что в столице?

— Соймонов, адмирал, арестован. Говорят, что изменник. Били его кнутом. Сослали в Нижне-Колымск. А меня сдали в солдаты. Вот, курьером послан.

— Что с Иваном Долгоруковым?

— Он здесь, недалеко. Была Екатерина Долгорукова невестой государя. А потом император Петр Второй умер в малолетстве от простуды. Долгоруковых винили, будто сами престол хотели захватить. Сперва послали их в имение дальнее, а сейчас в Березове они.

— Значит, увижу?

— Дмитрий, милый, не иди на черную судьбу. Поезжай, куда приказано, сдавай документы. Зазимуй лучше здесь, в Обдорске.

— Буду в Березове,— говорит Дмитрий,— тогда я с казаками на лодке вернусь.

— Прощай, Дмитрий! Вряд ли увидимся. Лучше погибну от мороза, чем от кнута.

— Прощай, Николай! — отвечает Овцын.

●

...Большая горница.

По стенам развешаны персидские ковры, китайская парча, нюрнбергские серебряные подсвечники с зеркалами.

На полу лежит войлок с цветным, вкатанным в кошму узором.

Топится русская печь. Солнце светит в избу.

На лавках — расшитые тюфяки: как будто перенесена на крайний север старая богатая домовитая боярская горница из верхнего деревянного яруса хором.

На столе еды столько, сколько съесть нельзя: оленьи окорока, осетр большой, лимоны соленые, губы лосевые заливные, кура верченая с шафраном, икра черная в серебряной большой лохани.

Стоят иноземные вина в оплетенных бутылках, и пиво в оловянных кувшинах, и водка в угловатых орленых штофах.

Стоят рюмки, чарки, стопки; все блестит при свете полярного солнца.

Князь Иван оброс бородой, но прибранной, щеки побриты.

Сидит жена его Наталья с мальчиком на руках и видно, что она беременна и уже на сносях. Сидит Екатерина — молодая, еще покрасивевшая.

Овцын, слегка выпивший, счастливый от встречи.

— Не пей, Ваня! — говорит Наталья князю Ивану, закрывая стакан из цветного стекла ладонью,— придут люди, а ты еще нашумишь!

— А если не пить, так что делать?

— Петь будем. Старое время вспомним.

Поют печальную песню.

Сторона ль ты моя, вот моя сторонушка,
Сторона ль моя чужая, ой, вот чужая!
Да не сам я на тебя, вот моя сторонушка,
Не сам я зашел-заехал, ой, вот заехал.
Занесла-то меня, да добра молодца,
Занесла меня неволя, ой, вот неволя!..

В то время как звучит песня, Екатерина, сидя рядом с Овцыным у стола, тихо говорит:

— Радует тебя эта встреча?

Овцын незаметно для других кладет ладонь на ее руку.

— Я все время думал о тебе.

Екатерина вынула из шелкового платочка перстень.

— Возьми на счастье, Митя.

Овцын разглядывает камень, впаянный в кольцо.

— Спасибо, Катя. Теперь я буду счастливей всех. Со мной будешь всегда и ты, и бог морей Нептун...

Кончилась песня.

— Неможется мне, Ваня,— жалуется Наталья Долгорукова и уходит.

— Митя, не забудь сказать про мою обиду,— уходя, обращается Екатерина к Овцыну.

Мужчины остаются одни.

— Слушай, Иван Алексеевич,— говорит Овцын,— мне твоя сестра жаловалась, что пристает к ней непристойно приказной тайной канцелярии Тишин, пристает, как к девке. Надо унять!

— Ничего сделать я не могу. Я этого Осипа Тишина пою, деньгами награждаю, он ведь доносчик. У меня дело такое, что все надо терпеть. Вот Меншиков здесь сидел в этой же избе, и помер здесь, и рядом на погосте зарыт, а семья прямо к престолу вернулась.

— Значит, я этого Тишина сам бить буду.

— Не смей, он доносчик, его и воевода боится.

— Так на что же ты надеешься?

— И надежда, Дмитрий, нам запрещена, потому что опалу может только другой царь снять. Надежда в наших местах — измена.

Дверь открывается. Входят человек в форме, очень старый священник, по обличию украинец, и приказной — сытый, не по-здешнему одетый. Вводят их Наталья и Екатерина.

— Здравствуй, майор Петров,— говорит князь, привставая.— Здравствуйте батюшка, и ты, Оська, здравствуй!

— Я тебе не Оська, я чиновник тринадцатого класса, человек не шельмованный и не поднадзорный.

Тишин садится за стол на высокое место: рядом с хозяином. Хочет знакомиться с Овцыным.

— Осип Михайлович Тишин, приказной секретарь.

Овцын встает и знакомится с майором, представляется ему:

— Лейтенант Овцын, Дмитрий Леонтьевич.

— Майор Петров, городничий!— отвечает, улыбаясь, майор.

— Ну, какие вести у вас? — спрашивает Тишин.

— Вести у нас мореходные, производим триангуляцию, будем пробовать с этой стороны к Анианскому проливу пройти,— говорит Овцын.

— А вот,— задирает Тишин,— батюшка говорит, что никакого пролива между Азией и Америкой быть не может, и это по писанию видно. Значит, нет его, потому что быть ему не должно.

— А почему пролива нет, раз его Витус Беринг видел? А он послан императором был недаром и видел, как берега отходят, и течение встречное отметил в журнале корабельном.

— Видел,— говорит священник,— да недосмотрел. Того пролива быть не может, потому что не может быть никогда.

— Слушай батю, — говорит Тишин,— он хотя и ссыльный, но в Киеве учился, не одну арифметику Магницкого читал.

Настаивает священник:

— А потому не может быть, что люди происходят от Адама, а в Америке люди есть и прийти они могли туда только по суху, а не через пролив какой-нибудь, через который Беринг не прошел.

— Там гряда, и обойти ее невозможно.

— Говорить про Анианский пролив богохуление и подрыв веры, император это и хотел миру всему доказать, вас, дураков, посылал.

Вмешивается Тишин, уточняя и приготовляясь к спору.

— Этого мы говорить не можем, потому что корабли шли на тот Анианский залив по повелению. Будет разъяснение от сената и синода — тогда поговорим.

— Разъяснения? — говорит священник осторожно. — Быть может. Я на себя этого не беру. Пойду домой почитаю, а потом у епископа спрошу. Так, через полгода узнаю. А вам скажу, молодые люди, простите, у меня завтра служба, я и то засиделся.

— Да ты не обижайся, батя! — говорит Иван Долгоруков. — Это ведь такой разговор, домашний!

— Вот я домой и пойду,— говорит священник и уходит.

— И я пойду,— говорит майор.— Потому что все же,— улыбаясь, продолжает он,— корабль к нам пришел, надо писать бумаги.

Уходит и Наталья Долгорукова, поддерживает ее под руку Екатерина.

Забеспокоился Иван, идет с ними к двери.

— Это ничего, Ваня, так, у меня живот заболел.

— А за повитухой послано?

— Я пошлю,—сказала Екатерина.

Ушли Долгоруковы.

Разгорается ссора Тишина с Овцыным:

— Вот вы, господин лейтенант, мне руки не подали, а я приказной секретарь, и по табелю рангов с лейтенантом вровень.

— Признаю,— отвечает Овцын.

— Я, конечно, понимаю,— говорит Тишин.— Овцыны хотя и не князья, но из Рюриковичей, а я приказной, но вы по уставу должны были мне руку подать, потому что я благородный.

— Овцын,— отвечает Дмитрий,— по морю плавает, а вы, господин секретарь, к княжне Катерине с непристойными словами пристаете!

— А я, может быть, ей руку и сердце предлагаю!

— А ты сообрази, кто ты и кто она.

— Она арестантка, хоть и получает рубль в день на пропитание, а я тринадцатого класса.

Из соседней комнаты слышен крик роженицы.

— Вот еще бунтовское племя родится! — говорит Тишин.— Смириться надо, стала бы эта государева невеста тишинской женой и поняли бы все, что смирились Долгоруковы, а то тут гордость, да проливы, а все это плевка не стоит.

Тишин плюет на пол.

В женской половине дома слышны возня, стоны.

— О проливе, господин Тишин,— тихо говорит Овцын,— спорить не будем, это пускай Беринг решает, а поговорим о том, как ты в этом доме себя ведешь.

— Надзираю,— говорит Тишин,— чтобы жили бы они здесь как арестанты, а не то они здесь всех закормили, запоили. Правда, на их кошт.

— Слушай, Тишин,— говорит Овцын,— у Долгорукова родни много, ты здесь над женщиной не издевайся, князя не запугивай!

— Она арестантка! Я за ней надзираю.

— Ты шельма! — говорит Овцын.

В половине княгини снова крик роженицы.

— Это ты шельма и бунтовщик против бога и государыни,— кричит Тишин.

— Не смей кричать,— приказывает Овцын,— женщина рожает.

Крик из соседней комнаты подтверждает эти слова.

— А ты зачем в изменный дом приехал? — кричит Тишин.

Овцын бьет Тишина. Тишин падает, закрывает голову руками, потом вскакивает, выбивает стекло и кричит:

— Слово и дело! Изменные речи!

Вбегает майор Петров.

— Чуяло сердце беду! — стонет Петров.

Слышен крик роженицы.

●

...Герб Тобольска. Из наплыва — хорошо убранная приказная изба. На столе «зерцало». За столом сидит, развалившись, Тишин.

Перед ним в шубе сидит подтянутый, настороженный Чириков. У дверей стоит матрос-вестовой.

— Так, господин Тишин. Теперь вы должны мне дать согласно предписания государыни императрицы Анны Иоанновны,— Чириков наклоняет голову,— лошадей и людей из штрафованных, пригодных к морской службе.

— Лошади в разгоне, господин Чириков, людей у меня нет. Бумага у вас составлена не по правилам, имени царицы в подписи не изображено. Значит, дело не чрезвычайное.

Чириков отвечает спокойно.

— Бумага от правительствующего Сената, и лошадей вы нам дадите. И дадите вы мне среди штрафованных Дмитрия Овцына, а за хлопоты мы будем благодарны отдельно.

Чириков скупой стопочкой кладет несколько рублей на стол перед Тишиным. Секретарь небрежным жестом, как мусор, сбрасывает на пол скудную взятку.

Чириков, не поднимая с пола денег, говорит спокойно:

— Особым и весьма строгим указом, под барабан оглашенным, господин Тишин, запрещено как преступное дело деньги с изображением августейшей персоны на пол метать, потому что они могут быть попраны на той земле дерзкими ногами.

Тишин хочет вскочить. Но Чириков сильной рукой сдерживает его.

Говорит вестовому:

— Подними священный лик государыни императрицы с пола.

Вестовой поднимает.

— Как лежал сей целковый? — спрашивает Чириков.

— Ликом вверх,— отвечает вестовой.

— А ты, Осип Тишин,— говорит уже без всякой вежливости Чириков,— хотел его нарочито ногами топтать.

Чириков встает и приказывает вестовому:

— Приведи караул, скажи, что тут изменное слово и дело.

Тишин сразу сникает.

— Так, господин офицер, разве я грубиян какой?.. Я ведь так, обмахнулся. И разве я ваше дело не выполню?

Чириков, не волнуясь, повторяет просьбу:

— Выдайте лошадей, и чтобы были кормленные, и выдадите людей штрафованных, и среди них Овцына Дмитрия.

— Митька Овцын,— отвечает Тишин,— плут и шельма, он и с дыбы дерзил.

— Сей обученный человек,— спокойно, методически отвечает Чириков,— мне для государственного дела нужен, и штрафованные люди к посылке в далекие экспедиции предназначены.

Тишин не уступает сразу. Он смотрит на Чирикова ласково и говорит просительным голосом:

— Полушубок у вас видный!

— Шуба соболья, куплена за хорошие деньги...

— А я вот нахожусь в беспрестанных разъездах, и мне легкая поддевочка нужна. Ну что ж, променяем соболей на Овцына!

Тишин сам смеется на свою начальственную остроту.

Чириков видит на руке Тишина кольцо Овцына.

— Слышал я, что их сиятельство адмирал Апраксин за Овцына хлопочут? Глядишь — освободят скоро, и вы останетесь с чужим гербовым кольцом.

— Как это с чужим? — пытливо вглядывается в лейтенанта Тишин.

— Да так... Колечко вам придется мне пожаловать. За соболей.

Тишин мрачнеет, задумывается и снимает кольцо.

Движется кибитка. Видно редколесье, видна спина ямщика, головы пристяжных.

В кибитке сидят Чириков и Овцын. Овцын держит руку у рта.

— Озяб, Дмитрий Леонтьевич?— спрашивает Чириков.

— Плут Тишин, отпуская, заклеймил.

Видно свежее клеймо на руке, возле большого пальца.

Чириков говорит печально:

— Много не жалуйся, подожди, пока кибитка пойдет быстрее,— он тычет в спину ямщика.

Изменяется ритм движения пристяжных. Кибитка катится по дороге.

Чириков берет Овцына за руку, вытаскивает перстень. Надевает его на палец Овцыну:

— Вот я тебя обручу с твоею бедой...

В кибитке сидят Овцын и Чириков. Слышен звон бубенцов на сбруе и звон колокольчиков. Под тот звон разговаривают Чириков с Овцыным.

— Как же беда произошла, Дмитрий Леонтьевич? — спрашивает Чириков.

— Арестовали нас по тишинскому извету. И майора Петрова арестовали, воеводу и меня, конечно. Князя Ивана к стенке приковали и пытали, а он такое говорил, что его и не спрашивали... а жена его родила несчастливо. Петрову голову отрубили.

— А ты как?

— А меня пытали, я на трех пытках и под огнем устоял, отперся, а про князя Ивана не знаю ничего...

— Четвертован, и тело положено на колесо.

— А Екатерина Алексеевна?

— В Воскресенском монастыре под Новгородом,— отвечает Чириков.

...Море. Солнце повисло над горизонтом.

Беринг на мостике «Святого Петра» наблюдает показания барометра.

К берегу полетели птицы, начинает качаться корабль.

Старый штурман подходит к Берингу и докладывает:

— Якорные канаты ненадежны, дно каменисто. Опасно стоять здесь, командор, весьма опасно.

Выходят из леса Стародубцов, Овцын и Стеллер.

Они очень устали и садятся на камни.

— Что ж ты, Савва, раньше не сказал? — спрашивает Овцын.— Такой день надо бы достойно отметить.

— А мы сейчас отметим! — весело сказал Стеллер, вынимая из сумки бутылку.— Не пожалею ради такого случая драгоценный спирт, предназначенный для процветания естественных наук! Выпьем за именинника!

Он отпил глоток, передал бутылку Овцыну. Тот тоже отхлебнул из нее.

— Первый европеец на западном берегу Америки, иртышский казак Савва Тимофеевич Стародубцов празднует свое сорокалетие! — воскликнул Овцын.— Ради такого события, господин Стеллер, и впрямь можно не поскупиться...

— На, Савва, — говорит Стеллер,— осуши до дна, и да будут твои лета долгими и счастливыми!

— Спасибо на добром слове, господа,— говорит Стародубцов.— Он отпил глоток, тщательно закупорил бутылку, вернул Стеллеру: — Побереги для букашек и ящериц...

Стеллер засмеялся, спрятал в сумку бутылку:

— Вернемся домой, Савва, возьму тебя в академию ассистентом! Ей богу, возьму!

На американском берегу стоят несколько бочонков с водой.

Уходит от берега лангбот. На корабль везут воду.

Корабль вдали. Видно, что оттуда сигналят флажками.

Стеллер с горечью говорит:

— Восемь лет ехали сюда, и не дают полсуток для наблюдений! Как будто мы пришли сюда взять бочку американской воды и отвезти в Азию.

И он направляется в сторону леса.

Палуба корабля. Беринг подает знак канониру.

Берег. Стародубцов видит сперва блеск пламени, потом дым, потом слышен раскат выстрела.

Он видит: на мачтах корабля поднимаются паруса.

В нетерпении он глядит в сторону леса.

Море. Садится солнце. На фоне огромного раскаленного диска — уходящий корабль.

Солнце выглядит мокрым стогом сена, медленно тлеющим на горизонте.

Вместе с ним как будто истлевает корабль.

Стоит на берегу Стародубцов.

Выходит из леса Стеллер.

— Интересно знать, как здешние обитатели — людоеды или нет?

— Узнаешь, если они тебя начнут жарить!

Стеллер садится на поваленный ствол и машинально перебирает образцы гербария.

В море показалась маленькая светлая точка. Слышен скрип весел в уключинах.

Стеллер подымает голову: к берегу подходит шлюпка, на ней фонарь. Из шлюпки кричат:

— Скорее!

Облака в небе стремительно меняют форму.

Вымпел на гротмачте затрепетал и застыл в ветре, как жестяной.

К кораблю подплывает шлюпка. Круглеют паруса.

Буря налетает на корабль. Волны перекатываются через борт.

Гудят паруса. Снасти издают каждая свой тон, как будто это струны.

Корабль несется в неведомом море.

В разрывах туч показалась луна. Штурман смотрит на паруса. Люди цепляются за ванты, раскачиваясь над палубой, над бурлящим морем.

...Корабль с убранными парусами, тихое море. Пробилось солнце, осветило подплывшие к борту байдары; в них сидят, размахивая руками, протягивая к кораблю какие-то предметы, люди с костяными иглами, воткнутыми в нос, в губы. Виден невдалеке берег, лес, сбегающая к морю река.

Алеуты в байдарах подплывают вплотную к борту корабля.

Перегнувшись через борт, Овцын и Стародубцов принимают подарки — длинные палки с привязанными к ним пучками перьев, шапку меховую. Матросы опускают через борт на веревке в обмен железный котел, три железных таза, зеркало.

Идет корабль в море, скрипят мачты, стонет ветер в снастях, треплет изодранные паруса.

У штурвала Овцын, заросший бородой, изнуренный. Когда надо выровнять судно, он с усилием, тяжело переводя дыхание, ворочает рогатое колесо.

Старый штурман сидит в рубке, пишет в журнале:

«6 сентября 1741 года. Следуем в путь свой на Камчатку. Больных цинготною болезнью господин командор и одиннадцать человек команды. Ветер весьма крепок с находящими шквалами».

В кубрике, в душной полутьме лежат свободные от вахты матросы, солдаты и те, кто уже не в состоянии подняться на палубу.

Пожилой солдат высыпал из кисета последние крошки табака, раскуривает трубку.

Рядом лежит Стародубцов. Солдат протянул ему трубку. Стародубцов сделал затяжку и вернул трубку солдату.

Входит в штурманскую рубку Беринг, давно не бритый, с запавшими от изнурения глазами. Молча читает запись в журнале.

— Что показала обсервация?

— Ширина усмотрена пятьдесят два градуса одиннадцать минут, — отвечает штурман.

Воет ветер за дощатой стенкой рубки, тяжело раскачивается на стене деревянная стрела кренометра.

— Долго нам идти до Камчатки, — произносит со вздохом Беринг. —

Долго... Опасался я — так и случилось. Перехватила нас в неведомых морях осень...

Медленно качается, словно маятник, стрела кренометра. Воет ветер.

Палуба. На широкой доске — тело человека, завернутое в темную парусину. Стародубцов привязывает к ногам ядро. Отошел, прячет в нагрудный карман трубку и пустой кисет. Стоят с непокрытыми головами матросы.

Старенький священник отпевает умершего.

Подняли на плечи доску, положили край на борт. Перекрестились матросы, чуть выше подняли другой край, и скользнула их печальная ноша в море.

Бой склянок, словно погребальный звон колокола.

Запись в журнале: «Волею божиею матрос 2-й статьи Никита Шумагин умре... и потому назван Шумагин остров».

В иллюминатор рубки виден голый каменистый берег в белой кайме прибоя.

●

...Видна в отдалении земля, белая пена бурунов. Слышен грохот прибоя.

— Это не Камчатка,— говорит Овцын.— Глубины падают. Надо обойти эту землю.

Грохот прибоя нарастает.

— А если Камчатка? — устало произносит Беринг.— Правь к берегу.

— Не надо, господин командор,— твердо говорит Овцын.

Шагнул к нему офицер, пытается оттолкнуть от штурвала.

Беринг подал знак офицеру, остановив его. Спокойно говорит Овцыну:

— Правь к берегу, Митя.

— Есть править к берегу,— нехотя репетует Овцын, резко поворачивая штурвал.

Буруны совсем близко. Видна белая пена бурлящей воды среди скал.

Раздается команда:

— Отдать якорь!

Падает в воду якорь.

Стоит на якоре израненный штормами корабль.

Полнолуние. Виден неподалеку, в свете луны, скалистый берег.

Море спокойно. Вокруг — безмолвие.

Внезапно гладь морская вздыбилась, громадная волна поднялась на горизонте. Водяной вал захлестнул палубу. Пронесся дальше. И тут же с треском лопнул якорный канат.

Отдали второй якорь. Канат натянулся и снова оборвался. Буруны совсем близко. Мечутся по палубе люди.

Корабль понесло на скалистую гряду.

Еще один огромный вал подхватил корабль и перебросил через кипящие буруны.

Море отступило. Успокоилось. Корабль стоит в тихой лагуне, у самого берега.

Сползает к океану утренний туман.

Каменистая земля, лишенная растительности.

Сзади черным полукружьем возвышается над лагуной борт «Святого Петра»: корабль, выброшенный на мель, накренился, застыли, наклонясь над водой, мачты.

Двое выходят на берег.

Вместе с туманом сползли на берег песцы. Овцын и Стеллер стоят, окруженные песцами. Стеллер поднял палку, замахнулся на песцов. Звери не убегают. Они не боятся людей.

...Матросы несут командора к берегу. Сперва вода им выше пояса, потом — по колено.

Выносят командора на берег, кладут на разостланный парус.

Командор спокоен. Спрашивает у Стеллера:

— Как вы думаете, господин адъюнкт. это Камчатка?

Стеллер вздохнул:

— Это не Камчатка, командор. Обилие и доверчивость зверей заставляют предполагать, что мы находимся в необитаемой стране.

Утро. Над неведомой землей встало солнце. Люди на острове собирают плавник. Стеллер добывает огонь огнивом, найденным на американском берегу. Разгорается костер. На огонь сходятся люди и не боящиеся их песцы.

●

...Бородатый казак Стародубцов один у костра.

Казак говорит сам себе:

— Пропал ты пропадом, Саввушка Стародубцов...

Пламя костра неяркое, потому что над лагерем полная луна. И вновь поднимается в этот час на горизонте высокая, приливная волна и разбивается о берег.

К этому уже здесь привыкли. И Стародубцов, привалившись к камню, спит.

Открывает глаза: кто-то возится у его ног.

Стародубцов смотрит с любопытством. Песец грызет подошву его сапога.

Стародубцов замахнулся на песца. Тот нехотя отошел в сторону.

●

...Разбитый корабль у берега весь обмерз, такелаж покрыт толстым слоем льда и инея.

Возле землянок горит большой костер. Матрос разбил бочонок из-под рыбы, швырнул в костер.

Густой дым поднимается над островом.

В землянке Беринга. Савва Стародубцов подливает китовый жир в плошку светильника.

Беринг лежит неподвижно, укрытый старой шинелью.

Савва достал шило, дратву и, подвернув под себя ногу в портянке, пришивает оторвавшуюся подошву.

Вздрогнуло пламя светильника. Раздался гул. Осыпается песок со стен землянки на ноги Беринга.

Савва встревоженно выбежал из землянки.

Катятся по склону сопки камни. Пробегают стаи песцов. Бобры и моржи бросаются в море.

Снова послышался гул. Рассыпались горящие головни костра, куски плавника, прикрывавшие землянку.

Раскачивается, издавая горестный звон, корабельный колокол.

Несколько матросов разгребают засыпанные землянки, скатывают на место бочки, вновь раскладывают костер, подбирая разбросанные головни.

Вдоль берега оголилась земля — волна смыла снег.

Над землянкой Беринга нет кровли.

Яма открыта — лежит в ней засыпанный по грудь землей командор.

Люди стоят вокруг. Их лица слабо освещены костром.

Командор говорит последние слова:

— Товарищи мои, матросы и офицеры, бывшие мои подчиненные, бедствие нас сравняло. Не обвиняю вас в том, что мы не достигли берега обитаемого и мало сделали для познания неведомых берегов. Знаю свою в том вину, смертью искупить ее суждено мне... Приказываю вам меня не откапывать из этой земли, меня покрывшей, мне теплее так... Эту могилу я сам себе избираю.

Все сгрудились около могилы, и уже сейчас нет деления между матросами и офицерами.

Беринг говорит тихо, делая долгие паузы:

— Приказываю управляться сообща и решать все разумно и по совести: зверей не убивать без пользы, морских бобров здесь изобилие... посоветуйтесь, как сохранять шкуры, с нашими толмачами: коряками и чукчами. Шкуры бобровые приказываю делить между всеми поровну. Это ваша добыча и плата за ваши труды и страдания. Моя доля и доля офицеров будет равна с долей матросской. Приказание это запишите, в конце записи припишите, что ответственность за приказание на мне лежит, потому что я открыл этот остров, присоединил его к империи и, значит, один им управляю. Я подпишу бумагу.

Стоят люди.

Беринг закрывает глаза и говорит:

— Товарищи матросы, и вы, господа офицеры, уходите для того, чтобы обеспечить себе дневное пропитание. А ты, Стеллер, приблизься, возьми библию, разверни ее на книге о страданиях Иова и прочти мне, но, может быть, я не до конца услышу.

Стеллер говорит:

— Датская пропала, осталась только русская.

— Читай: оба знаем этот язык.

Стеллер медленно читает с акцентом из книги Иова:

— Человек, как искра, сгорает, возвышаясь...

Бьют четыре склянки.

Беринг произносит печально:

— Прощай, Стеллер. Ты хороший ботаник и друг.

Помолчав, он спрашивает Овцына:

— Дмитрий, положил ты на карту наш остров? Солнце сегодня хорошее...

— Да, господин командор, — отвечает Овцын, берет из рук Стеллера библию, показывает на обороте титульного листа очертания острова.

Беринг смотрит на лист. Перевел взгляд на Овцына:

— Сбереги карту.

Беринг расстегнул на груди сюртук, вынул пакет, завернутый в темную парусину, протянул Овцыну, сказал тихо:

— И это... Прощай, Дмитрий.

Тихо. Сугробы снега под солнцем.

Савва обстругивает топором бревно. Рядом стоит Овцын.

Тело командора кладут на доску.

Командор в форме, при шпаге. Ноги парусом привязаны к доске. Его покрывают флагом.

Склонился Овцын к изголовью командора. Подошли другие матросы, подняли тело.

Аппарат скользит по лицам матросов, несущих Беринга, и далее открывает нам людей, идущих след в след по снегу: все, кто мог хоть кое-как двигаться, вышли проводить командора в последний путь. Трое ползут по снегу.

Савва несет крест на плече.

Хрустит снег. Слышен отдаленный шум океана.

Матросы с телом Беринга поднимаются в гору.

Над могильным холмом ставят деревянный крест. Слышен грохот залпа — два матроса держат в руках фальконеты.

Выстрелы вспугнули птиц, сидевших на скалах. Кружат стаи кайр, устремляются к морю.

Лежат на снегу обессилевшие матросы, крестятся.

Собрались в круг на берегу все выжившие люди экспедиции.

— Кто говорить будет? — спрашивает Овцын.

Молчание.

Савва Стародубцов снял шапку, шагнул вперед.

— Я здесь самый младший по званию. Я не матрос. Я казак. Вот, собрались мы как бы казачьим кругом, и я скажу. Надобно делать корабль.

— А кто сделает? — спросил матрос.— Плавать умеем, а кто построит корабль?

— Я видел,— отвечает Савва,— как строили. Те корабли ходили на Мизень и возвращались. Чинить нашего «Петра» уже нельзя. Разберем его осторожно, не ломая шпангоутов. А мачту надо взять килем нового корабля.

— Будешь строить? — спросил Овцын.

— Буду, господа офицеры и матросы. Только берега боюсь. Взыскивают там строго. Ломать государев корабль страшно. Берега я боюсь пуще воды и бури.

— А мы вместе с тобой, всем миром будем держать ответ,— сказал Овцын.

Все, кто остались от команды «Святого Петра», вышли из землянок.

Ломают пакетбот «Святой Петр». Стоя по грудь, по колено в воде, стараясь не повредить доски, снимают обшивку корпуса, палубу. Выносят на берег доски, части шпангоутов складывают в штабели.

Пилят мачты на доски.

Строят на берегу корабль. Распоряжается Стародубцов.

Одну из мачт положили вместо киля, крепят к нему шпангоуты, похожие на ребра кита.

Кладут на днище вместо балласта пушки, фальконеты, ядра.

Приносят на нос нового судна доску с надписью «Святой Петр».

Команда «Петра» помолилась перед отплытием. Молитва недолгая, люди спешат.

Отплывает корабль, салютует могиле командора из единственной носовой пушки и приспускает флаг. За рулем стоит Овцын.

●

Квартира вдовы Беринга. Горница сильно опустела. Нет книг, нет инструментов, нет ковров на полу.

Фрау Беринг — она в трауре — обращается к Овцыну, он сидит напротив, у стола:

— Расскажите о Витусе... Вы были с ним в последний его час.

Овцын говорит:

— Он не переставал думать о вас, фрау Беринг, о детях. В его добром сердце нашлось место для каждого из нас.

Овцын достал из нагрудного кармана небольшой сверток, развернул парусину, вынул пожелтевший листок.

— Господин Беринг вручил это мне, велел передать вам...

Вдова развернула письмо, читает, не сдерживая слезы:

— «Любимая, всю жизнь я благодарил бога за то, что он скрестил наши пути...»

Она бережно сложила письмо.

— Не увидел Витовт перед смертью родной Хорсенс. И я не поеду в Данию — не на что и не с чем. Узнали здесь, что Витовт роздал простым людям ценные меха, которые приличны самой российской короне, и вот сделали на мой пенсион начет, и я почти ничего не получаю, только на хлеб и хватает.

Фрау Беринг плачет.

Овцын вынул из офицерской кожаной сумки библию, показывает на титульном листе карту. Говорит увлеченно:

— Однажды выглянуло солнце, и можно было определить местоположение острова Беринга. Это обрадовало нашего командора. Имя его сверкает теперь на карте для потомков.

Фрау Беринг пытается снять с пальца обручальное кольцо. Оно не поддается.

Овцын продолжает с тем же увлечением:

— Труд его превосходит все доступное человеку. Господин Беринг привел нас через тяжкие испытания к берегам Америки.

Овцын взял со стола перо, обмакнул в чернила, привычной рукой обозначает на листе библии путь «Петра».

Фрау Беринг следит за тем, как возникает на бумаге маршрут Великой экспедиции.

Овцын и фрау Беринг не заметили появившихся на пороге комнаты двух подростков в форме гардемаринов. Потом Овцын обернулся, и они выпрямились, щелкнули каблуками, отдавая честь незнакомому офицеру. Фрау Беринг подозвала сыновей.

— Подойдите, поклонитесь господину Овцыну. Это друг и верный спутник вашего отца.

Сыновья подошли к Овцыну. Старший увидел рисунок — его посыпает песком Овцын — и спрашивает:

— Разве можно рисовать на библии?

Фрау Беринг говорит:

— Дети, это семейная библия. На ней пишут завещания.

Заплакала фрау Беринг, снова пытаясь снять с пальца правой руки обручальное кольцо. Оно не проходит через разбухший сустав.

Кольцо, наконец, соскользнуло с пальца, и фрау Беринг надевает его на левую, вдовью руку.

Фрау Беринг плачет.

Овцын встал, поцеловал ей руку. Склонились к ее руке сыновья.

●

... Вечер в Зимнем дворце. Бал у императрицы. Играют в концах зала два оркестра, в широкие двери видно, что за многими столами идет большая карточная игра.

У входа в зал возле зеркала стоит Ганнибал в генеральском мундире, с орденской лентой, разговаривает с ним Овцын, одетый во французский кафтан.

Ганнибал говорит:

— А тебе, Митя, мой кафтан, как по мерке.

— Спасибо, Абрам Петрович, выручили...

Позади них проходят отраженные в зеркале нарядные люди, видны постаревшие лица тех, кого мы видели во дворце, в Сенате, в Петропавловском соборе.

Ганнибал спрашивает Овцына:

— Ту готовальню, которой тебя государь одарил, ты получил?

— Абрам Петрович, не до того было.

— И я забыл присмотреть. Пойди в Кунсткамеру, там все государевы вещи лежат. Поклонись его памяти.

Ганнибал и Овцын входят в зал. Ганнибал среди танцующих видит женщину, показывает на нее Овцыну. Он всматривается, но не сразу узнает.

— Не узнал? Это бывшая нареченная невеста покойного государя императора и твоя подруга, и березовская ссыльная, и монахиня, а теперь молодая жена генерал-аншефа Брюса.

Ганнибал подводит к Брюсу Овцына, представляет.

— Мой друг, Дмитрий Леонтьевич Овцын, вернувшийся из большой экспедиции к берегам американским и по нанесению морских границ наших северных на карту.

Овцын кланяется. Генерал-аншеф ласково смотрит на него и говорит, не протягивая ему руки:

— Я об тебе слыхал от жены: ты поступил с детской несдержанностью, рыцарской прямотой, и хоть так поступать и не надобно, я так не поступаю, но тебя уважаю.

Овцын кланяется. Брюс продолжает:

— Сказывал Абрам Петрович, что у тебя ко мне просьба есть?

— Большая, ваше высокопревосходительство: вдова Витуса Беринга, командора, живет без пенсиона и с детишками оголодала.

— Когда найду время и случай, доложу, а пока детей устрою.

Подходит дама, роскошно одетая: это бывшая Екатерина Долгорукова, теперь генеральша Брюс.

Оркестр в этот момент начинает играть менуэт.

Женщина смотрит на Овцына, не сразу узнает, а потом подымает руку к глазам и почти плачет.

Старик Брюс утешает ее:

— Друг мой, плакать нельзя на императорском балу, и вы, молодой человек, не плачьте, потому что от этого могут пойти плохие разговоры. Он целует маленькую руку своей жены и говорит: — Танцуй, милая,— под музыку и поговорите.

Играет оркестр. Танцует Овцын с женщиной, которую когда-то любил, потом пытался спасти от позора.

Они сходятся и расходятся под звуки менуэта, они кланяются друг другу, подают друг другу руки.

Два оркестра играют менуэт в двух концах огромного зала. Для медленно идущих в менуэте пар музыка то нарастает, то уменьшается.

— Я вас часто вспоминала,— говорит Долгорукова.

— Я вас никогда не забывал,— отвечает Овцын.

— Дмитрий, у вас уже поседели брови,— говорит Долгорукова.

Они снова подают в менуэте друг другу руки. Долгорукова видит на руке Овцына клеймо и кольцо с Нептуном.

Танцует пара в медленном менуэте, плывут по паркету, как лебеди, женщины в кринолинах, мужчины в нарядных кафтанах, и мы уже не можем увидеть, где Долгорукова и Овцын, и их судьба как будто сливается с судьбами этих людей, сейчас танцующих в огромном трехсветном зале.

Кунсткамера. Банки с уродами, погруженными в спирт, китайские вазы, чучела странных зверей.

По залам Кунсткамеры проходит Овцын.

Петровская комната.

При входе в Петровскую комнату на притолоке высоко вбит серебряный гвоздь, обозначающий рост покойного императора. Дальше идут витрины, хитро устроенные токарные станки и модели памятников Петру, не осуществленные.

У стены под балдахином, в том кресле из дворца, на котором в первых сценах лежал кафтан Петра, сидит восковая его персона, в тот кафтан одетая, и на ней знакомый нам парик.

Лицо восковой персоны бледностью своей напоминает нам лицо умирающего императора. Блестят финифтевые глаза.

Овцын подходит к восковой персоне. Нечаянно и неожиданно он наступает на педаль.

Фигура устало встает и потом мягко садится.

Овцын не испуган. Он снимает шляпу и кланяется тому, кто посылал столь многих людей на столь трудные дела.

Овцын идет дальше вдоль застекленных витрин и шкафов.

В шкафах он видит инструменты покойного императора — хирургические, слесарные, видит астролябию и рядом с ней раскрытую готовальню, которая когда-то предназначалась ему в подарок.

Он улыбается мягкой улыбкой и, видя готовальню, видит самого себя отраженным в стекле шкафа: он уже немолодой, усталый человек.

Он идет дальше: на стенах висят карты, снятые в те десятилетия, когда Россия росла и определяла новые свои рубежи. Висит соймоновская карта Каспийского моря и карта берега Ледовитого океана.

Овцын видит свою работу. Видит чириковский набросок берега Америки, карту Берингова острова, гербарий Стеллера.

Овцын снимает шляпу, кланяется трудам друзей своих и своему труду.

К читателям

Мы начинаем Новый год. Перед нами новые серьезные задачи. Год 1969-й должен пройти под знаком подготовки к столетию со дня рождения В. И. Ленина.

И мы будем писать: о создании средствами кино ленинского образа, о Киноленининиане, о развитии традиций классического историко-революционного фильма, о ленинских принципах в эстетике, в определении задач искусства, о торжестве ленинской национальной политики, о социалистическом реализме, о современной борьбе идей на мировом экране, о воплощении в новых картинах образа коммуниста-ленинца нашего времени... И, конечно, о повседневной жизни советского и мирового кино, о том, что в ней радует и что печалит...

Начнем мы и разговор о киноведении и кинокритике. Думаем, что необходимость в этом давно назрела. Каковы в этой области реальные достижения? В чем недостатки? Это будет разговор и о журнале.

Вот здесь, дорогие читатели, нам будет нужна ваша помощь.

Мы просим ответить на вопросы:

1. Что вам нравится на страницах журнала и что вызывает возражения?

2. Какие новые рубрики и разделы вы хотели бы видеть в журнале?

3. Какой из опубликованных в прошлом году сценариев вы считаете лучшим?

Редакция и редколлегия внимательно обсудят все критические замечания и все конструктивные предложения.

Мы далеки от самодовольства, и, искренне считая, что нам нужно улучшить свою работу, готовы выслушать и принять любую серьезную критику.

Новый год — год больших надежд! На всех студиях страны кипит созидательная работа, готовятся сотни фильмов всех жанров, всех видов кино, пишутся сценарии, пишутся и книги, и статьи...

Все это потребует серьезного осмысления с ясных и твердых партийных позиций, без «выхватывания отдельных фактиков, игры в примеры» (Ленин), а спокойного и аргументированного. В этой большой работе нам помогут ваши суждения, ответы на предложенные вопросы. Ждем ваших писем.

Примите наши пожелания здоровья, счастья и успеха в труде!

Индекс 70402

